يطل مجلد " **علامات** " التاسع على متلقيه وهو يتمايل على محاور نقدية ، انطلقت في بدايتها من التنظير والدراسة إلى التأسيس فكانت الأعداد " ٣٣ ، ٣٤، ٣٥ ، ٣٦ " تبدو على قرائها وهي تحمل قضايا نقدية ضربت أطنابها في الحفر المعرفي ، والتأسيس العلمي ، لمسائل مازال بعضها يعيش في طفولة تنمو بعناية ، وبعضها الآخر بدا باشاً يفرح بشبابه ، ويتمنى أن يسمع آراء الآخرين فيه .

لذلك .. حفل هذا " المجلد التاسع " بما يتصل بالرواية : تشكيلاً لغوياً ، وتشكلاً معمارياً ، وفعلاً روائياً ، وبناءً مكانياً وجمالياً ، وبالتلقي مكانةً ومستوى ومسافةً بينه وبين الإبداع ، وبالشعرية أسلوباً وتحليلاً ، ودراسة مفاهيم ، وبالسرد حين يواجه بالتلقي وبالتاريخ بل به نفسه ، وبالثقافة على محور أوسع .

وهذا المجلد يختلف عن سابقيه بأن أتيح له ما لم يتمتع به غيره منها ، فقد بدا على قرائه وهو يعيش مع حدثين مهمين في الساحة الوطنية والثقافة العربية ، الأول مرور مائة عام على تأسيس المملكة العربية السعودية ، والثاني احتفاء المملكة خاصة وعالمنا العربي عامة باختيار الرياض عاصمة للثقافة العربية .

وأسرة التحرير تتمنى من قراء وكتاب " **علامات** " أن يمدوها ببحوث ومقالات تتكيء على محور الثقافة العربية منطلقة من النقد

تنظيراً أو تطبيقاً ، لأن " **علامات** "، لا تريد لنفسها أن تبرح مهمتها الأساسية وشعارها المستقر في أذهان قرائها " **علامات في النقد** " ولأن أخواتها " **نوافذ** " للترجمة ، و" **جذور** " للتراث ستكمل هذه المنظومة الثقافية .

إن " **علامات** " وقد أنجبت في أعوامها التسعة ستة وثلاثين عددا لتشعر بفيض من السعادة ، وأمل لمستقبل أكثر نضجاً ، وتتمنى أن يجد الباحثون والدارسون والمهتمون في هذه الأعداد ما يعضّد لهم رأياً أو يسند معلومة ، أو يفتح آفاقاً أمامهم ؛ لأنها غطت - فيما تعتقد - جوانب من محاور النقد على مستوى التأسيس والتنظير والتطبيق والمعالجة . وأمنيتها الحقة أن يلمس قرّاؤها الفرحين بها ما يزيد تلك الفرحة، ويعمق الاحتفاء بها ، مع أنها تنتظر الرأي المضيف والرؤية الثاقبة ، لأنها ترغب لنفسها أن تقوى بالرأي وتعمق بالنصح ، وتزداد رسوخاً بما يقدم لها من دراسات جادة رضية .

وبالله التوفيق ومنه العون

أسرة التحرير

الجواهري..!

عبدالفتاح أبو مدين

(١)

إنني أؤكد .. في غير تحفظ ، أن الأخ الدكتور زاهد محمد زهدي ، قد بذل جهدا مشكورا.. في تقديم هذه الدراسة الواسعة ، عن الشاعر الكبير.. محمد مهدي الجواهري وشعره ، وقد أعانه على ذلك صحبته المبكرة لشعر الشاعر ، وسيره الطويل معه ، ومعرفة الشاعر عن قرب ، ثم تعلق المؤلف بهذا الشعر .. الذي ملك عليه نفسه ، على ما يبدو ، وإعجابه به .. وبإرادة صاحبه وقوته ، لأن الشعر القوي.. في تقديري ، لا يصدر إلا عن شاعر قوي ، لا يهاب ولا يتردد ، والشواهد قائمة .. عبر تاريخنا . خذ مثلا : المتنبي، وأبا العلاء ، وأبا تمام وأضرابهم .. من الشعراء عبر العصور الجاهلي والإسلامي ، والأموي والعباسي ، وشعراء النهضة.. وفي العصر الحديث ، مثل الزهاوي والرصافي.. في العراق ، وبعض شعراء مصر، مثل البارودي وحافظ إبراهيم ، وشعراء الشام ، مثل أبي ريشة وبدوي الجبل ، وكذلك الحال في الجزيرة العربية وتونس والمغرب ، وبقية الأقطار العربية .

إن دراسة الأخ زاهد .. التي بين أيدينا ، ممعنة في الجودة والتتبع ، والإحاطة بالكثير .. الذي يتصل بالشاعر الكبير وشعره . وليس كثيراً .. أن يكتب كاتب نحو ستمائة صفحة ، عن شاعر فحل كالجواهري ، بل إنه يستحق .. أن يُؤلف في شعره الكثير والغزير، من الأطروحات الجامعية ، ودراسات شتى . تعني بشعره وحياته

وتشرده ونضاله ، في سبيل ما يؤمن به . لكني أطمح إلى أن تكون المنهجية في التأليف أساساً ، لتفادي الحشو والتكرار .. اللذين يبعثان على الملل ، ويضيعان على القارئ الجاد متعة القراءة والدرس ، لأن التكرار .. في أكثر من فصل ، يفقد القيمة الدراسية الجادة وهجها .. لأي مؤلف . انظروا مثلا إلى كتاب المتنبي ، الذي كتبه المحقق محمود محمد شاكر، فحين ظهر لأول مرة في طباعة عن " المقتطف ". كان متميزا مركزاً ، ذا قيمة ومعنى. وحين وسعه مؤلفه ، فجعله مجلدين ، كثر فيه التكرار والحشو ، وفقد قيمته الأدبية، التي عرف بها وتميز في طبعته الأولى .!

إنني أؤكد أن الأخ زاهد يدرك ذلك ، غير أن حبه للشاعر الكبير.. دفعه إلى ما آل إليه كتابه ، ليكون ذلك التكرار .. مرات ومرات، في كل الأبواب ، وكان ينبغي أن يكون التركيز ، هو الهدف الأول ، لتقديم دراسة مقننة وافية ، في كتاب تبلغ صفحاته من المئات ستا ، ليصبح مرجعا للدارس ، قبل القارئ ، غير أن الكتاب.. لم يرق إلى هذا المستوى . ولعل أخص ما يفتقده القارئ الجاد ، أن المؤلف صرف النظر – وهو في حماسة الاهتمام .. وجمع المعلومات والتكرار، في حماسة الاندفاع – عن بعض جوانب مهمة، رغم أنه صاحب الشاعر وشعره وابن الشاعر الأكبر سنين ، جعله يتجاوز عن النقد .. الذي يحتاجه هذا الكم من الشعر، وهو ما يتطلع إليه قارئ الكتاب ، ولم يعن الأستاذ زهدي .. إلا بالمطالع – قوة وضعفا – وبعض الملحوظات . وكنت أود ، وربما غيري من قراء كتابه ، أن يعنى المؤلف ، ويقف على الشعر الضعيف المتكلف والمتوسط ، كما عنى بالشعر القوي .. الجيد المتميز ، في كل ما كتب وقدم، كما هو

دأب ودور الدارس الحاذق ، الذي يعنى بدرسه ، كما فعل طه حسين في كتابه- مع المتنبي - . وحتى الذين كتبوا مقدمات لدواوين شعرية وكتب ذات قيمة ، كما فعل .. الأستاذ عبدالعزيز الربيع ، في ديوان : " قدر ورجل " ، للشاعر السيد محمد حسن فقي ، فقد أعطى ذلك الشعر حقه ، من التقييم والتقويم ، فبلغت مقدمته الدراسية ، وليست إطراء فحسب ، مائة صفحة .

ولا يغيب عن بال الأخ الدكتور زاهد زهدي ، ولا المثقفين ، ما جرى في عرف البلاغيين ، على جعل الأسلوب الوسط .. " الذي تساوت فيه ألفاظه ومعانيه ، أصل الأساليب . فإذا زادت الألفاظ على المعاني .. كان الاطناب ، وإذا زادت المعاني على الألفاظ .. كان الإيجاز . والبليغ الحق ، لا يكون من طبعه الطول ولا الفضول ، وإنما يسلك إلى تأدية معانيه إلى ذهن القارئ أو السامع ، طريق المساواة والتقدير، أو طريق القصر والحذف . أما الأطناب أو الإسهاب .. فليس من طبيعة اللغة العربية، لأنها لغة سامية . وأول الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية ، أن الأولى إجمالية ، والأخرى تفصيلية ، ذلك أن طبيعة اللغات الإجمالية ، الاعتماد على التركيز، والاقتصار على الجوهر ، والتعبير بالكلمة الجامعة ، والاكتفاء باللمحة الدالة . أما طبيعة اللغات التفصيلية، فهي العناية بالدقائق ، والإحاطة بالفروع ، والاهتمام بالملابسات ، والاستطراد .. إلى المناسبات ، والميل إلى الشرح . ولم تعرف العربية التفصيل والتطويل والمط .. وتعاقب اللفظ.. كلماً أو جملا على المعنى الواحد ، إلا بعد اتصالها بالآرية الفارسية في العراق ، والآرية الأوربية في الأندلس .. كما يقول البلاغيون "(١).

(٢)

كنت أود .. من المؤلف ، أن يقف مع كتاب : " سليم طه التكريتي ، الذي كتبه عن حياة الجواهري – حكايات مع الأدباء – ، لكن الأستاذ زاهد ، أشار إشارة عابرة مقتضبة إلى ذلك الكتاب . وأكبر الظن أن مؤلف كتاب " الجواهري " ، رافض ما جاء في كتاب التكريتي جملة وتفصيلا . غير أن الواقع يدعو إلى الوقوف على ذلك الكتاب ، يأخذ منه ما يرى أنه حق ، ويرد على المزاعم .. التي لا صحة لها ، أما أن يرفض دون إبداء الأسباب ، فإن القارئ للكتابين ، لابد أن يتساءل: لماذا لم يتوقف الكتاب اللاحق - الذي عني بشعر الشاعر وحياته - عند الكتاب الأول ، يحاوره ، ويجادل صاحبه بالمنطق ، وينقض الباطل فيه بالدليل !؟ لم نر شيئا من ذلك فعله الأخ زاهد زهدي ، وهذه حجة تحسب عليه ، لأن مبدأ التجاهل المطلق .. ليس من دأب الذين يعنون بالدراسة المنهجية المتقنة .! وخلال السطور التالية ، فإني أتوقف عند كتاب.. سليم التكريتي ، لأني سبق أن قرأته ، وكتبت حلقات نشرتها في صحيفة البلاد، منذ أن وصل الكتاب إلى يدي .!

(٣)

يتحدث سليم في كتابه عن الجواهري ، فيقول : ارتفعت مكانة الجواهري وشهرته في آفاق العالم ، وأصبح في عداد شعراء الإنسانية ، فشارك في مؤتمر المثقفين العالميين ، في – بلونيا –، في

أغسطس ١٩٨٤ ، وكان العربي الوحيد بين خمسمائة مندوب ، فاختير عضوا في حركة السلم العالمي " . هذا كلام جميل ، لماذا تجاهله الأستاذ زاهد ، ولم يشر إليه ، ولم يأخذ منه ؟.

ويشير سليم إلى أن الجواهري.. في عودته من ذاك المؤتمر، توقف في بلد الجمال - باريس - ، فأعجب بها وأخذ يغرّد:

كأن طيوف الخطايا تتوه	مدى ، ثم تحتضن الأعينا
كأنك باريس أم الدنى	بكل الغموض ، بكل السنا
وكم من فم حشوه وردتان	هما الشفتان ، هما الجمرتان
أراق الزمان دماء الشباب	ليروبهما وهما يلهثان

وقال كذلك :

تمسح خداً بخد يذوب	من الحب في وجنتيه ندوب
ولاح كما لاح فوق السهوب	رؤى شفق في الوجوه الشحوب

* * *

تعلمت كيف يشق الغزل	طريق الحياة إذا أظلما

ويقول الكاتب .. إن الشاعر الكبير ، مكث في باريس زهاء خمسة أهلة ، ورغم ذلك.. لم يتعلم الفرنسية ، ولعلي أرى أنه غير معنى بتعلم اللغات ، وحتى حين ذهب مع الوفد الصحافي .. إلى بريطانيا ، وانشق عن الوفد ، أختير له مترجم . ليرافقه في رحلاته وجولاته ، ولم نر للمؤلف .. الأخ زاهد .. أي توقف أو إشارة ، عن رحلة باريس وبريطانيا .!

(٤)

وحين ضاقت الدنيا بالشاعر ، ثم حانت ساعة فرج ، بانعقاد

المؤتمر الثقافي لجامعة الدول العربية .. في الإسكندرية ، في عام – ١٩٥٠ -، ودعي الجواهري إليه، بعيداً عن الوفد العراقي الرسمي ، فذهب ، وألقى قصيدته : " إلى الشعب المصري " ، هاجم فيها الحكومة العراقية ، وحين أكمل إنشاده ، وقف الدكتور طه حسين ، وكان يومها وزيرا للمعارف ، فأثنى على الشاعر أبلغ الثناء ، كما أثنى على القصيدة.. بما تستحق ، ونحن نعرف من هو طه حسين خطيبا بليغاً ، حين يطرب لشيء ويعجبه ، فإنك تسمع منه العجب .. من سحر البيان ! وأعلن الأستاذ العميد للشاعر .. أن الحكومة المصرية على استعداد ، للإنفاق على أبناء الشاعر تعليما وإعاشة في مصر ، وهم : فرات ، أميرة وفلاح . ولم نقرأ شيئا من هذا فيما سطره الأخ زاهد في كتابه الكبير عن موقف الحكومة المصرية ، والموقف الكريم .. للأستاذ العميد طه حسين !. أما قصيدة الشاعر في مصر ، التي مطلعها :

يا مصر تستبق الدهور وتعثر	والنيل يزخر ، والمسلة تفخر

فقد أتى عليها المؤلف في كتابه " الجواهري " .

لم يطل بقاء الجواهري في مصر ، فعاد إلى بغداد ، وحصل على امتياز جريدته " الرأي العام " . وبدأت في الظهور . ثم دعي إلى تأبين عبدالحميد كرامي .. في لبنان ، من قبل رياض الصلح ، رئيس وزراء لبنان يومئذ ، وحسين العويني ، وألحا عليه في الحضور ، ذهب إلى هناك ، وفجر قذائفه وهجومه .. في رائعته الرائية ، التي بدأها بقوله :

باق وأعمار الطغاة قصار	من سفر مجدك عاطر موّار

وعصفت هذه القصيدة بوزارة الصلح .. فاستقالت ، وأسندت إلى العويني ، ورحل الشاعر .. في أربع وعشرين ساعة من قيام الوزارة الجديدة . وكانت حكومة العراق للشاعر بالمرصاد، لما نالها.. من شواظ قصيدة رثاء كرامي ، وأتيح لها الانتقام من الشاعر، حين نشر قصيدته " تنويمة الجياع " ، التي يقول فيها :

نامي جياع الشعب نامي   حرستك آلهة الطعام
نامي فإن لم تشبعي   من يقظة ، فمن المنام

وكان الجواهري .. يصدر جريدة – الأوقاف البغدادية –، فعطلت، وفكر الشاعر مجددا في الذهاب إلى مصر ، لاسيما وقد لقي منها ترحيبا على لسان وزير معارفها.. الدكتور طه حسين ، إبان مشاركته في المؤتمر الثقافي لجامعة الدول العربية ، والانفاق على أبنائه .. تعليما وإعاشة . وذهب إلى أمه في النجف لوداعها ، وجاء دافق الشعر .. في أثناء زيارتها ، فأنشأ قصيدة بعنوان : " قفص العظام " ، نشرت في جريدة – النصير – الدمشقية ، ونقلتها عنها .. جريدة – صوت المبدأ ، فنشرت فيها ، يوم ١٩٥١/٦/٤ ، وفيها يقول:

تعالى المجد يا قفص العظام   وبورك في رحيلك والمقام
حججت إليك والدنيا تلاقي   عليك بكل خاصمة عقام
وفي صدري، تدور مسمومات   عصين على اللجام

ترك الجواهري .. بغداد إلى مصر . وفي مطار القاهرة .. لم يسمح له بالدخول ، فهاتف ابنه فرات .. ليبلغ الدكتور طه حسين الأمر ؛ فأسرع الأستاذ العميد ، إلى الاتصال بوزير الداخلية يومئذ فؤاد

سراج الدين ، يطالبه السماح بدخول الشاعر مصر ، وجرى ذلك على عجل . ولعل عدم السماح للجواهري بدخول مصر .. كان كما يبدو بإيعاز من حكومة العراق .!

وفي مصر يومئذ ، كانت المقاومة الشعبية .. تكافح الاستعمار؛ فحركت مشاعر الجواهري ، فنظم قصيدة يقول فيها :

خلي الدم الغالي يسيل — إن المسيل هو القتيل
مدي بهامك ، فالجها — د لديه من هام تلول
متراكمات ، لا تبالي الدهـ — ر يقصر أو يطول
من ها هنا فجر يطـ — ل ، ومن هنا ليل يزول
قل للشباب بمصر والد — نيا ، لمن يصغي تقول
هذا أوان الجولة الكبـ — رى ، تبارك من يجول
إن لم تصولوا للذيا — د عن الحياض ، فمن يصول
خوضوا دم المستعمريـ — ن ، فطالما خضبت وحول
وتصيدوهم .. مثلما — صيدت لمحترش وعول

ويعلن الكاتب ، أن الجواهري .. لم يلق بمصر ما يحلم به ، من المجد والشهرة والإشادة بمواقفه البطولية ، فقرر .. أن يغادرها ، وبدأ في نظم قصيدة غاضبة . ولعله أخبر .. الأستاذ العميد بذلك ، فهوّن عليه. ولعله رجاه ألاّ يفعل ، واكتفى الشاعر بكتابة بيتين اثنين.. هما :

ما انفك يا مصر والإذلال تعويد — يسومك الخسف كافور وأخشيد
مقالة كبرت ، والحب شافعها — حسب الممودين لوشاؤا لما سيدوا

وعاد الجواهري – خالي الوفاض -. ويقول التكريتي . ، في

ص " ١٠٤ " . من الصفات المميزة للجواهري ، عدم اعترافه بالوفاء لأي إنسان كان ، فكلمة الوفاء .. لا وجود لها في قاموس الجواهري، مثل كلمة – الانضباط – ، ولم يوف حالماً ".! وأنا لست أشكك أو أؤيد هذا الاتهام ، لأنه قاس وبشع ، لكن هذا الاتهام .. الحكم فيه إلى العارفين والمخالطين للرجل . وأنا لا أزكي على الله أحداً .!

وخلال حركة عام ١٩٥٨ ، كان الجواهري .. يعيش في منفاه بمدينة " براغ"، في شقة منحت له من الحكومة التشيكوسلوفاكية ، مكث فيها سبع سنوات ، ثم استدعته حكومة البعث ، ومنحته مرتبا ، وطبعت أعماله الشعرية ، وأرسل إلى لندن للعلاج.. على نفقة الدولة ، واستأجرت له شقة في عاصمة اليونان.. يقضي فيها الصيف ، على شاطئ البحر ، ومنحته شيكات ينفق منها ، كما منحته عشرة – دونمات– ، من أرض على الضفة اليمنى .. من نهر دجلة لبناء دار .

(٥)

كان الجواهري يسير في الفلك اليساري ، وتدور نغمة اليسار في أشعاره ، لاسيما خلال الحرب العالمية الثانية .. وما بعدها . ويقول سليم التكريتي : إن الشيوعيين لم يكونوا يشاركون في تحرير الصحف التي كان الجواهري يصدرها ، وقد نشرت صحف الجواهري بعض مقالات لكتاب شيوعيين .. ". ومنح الشاعر .. امتياز جريدة ، أسماها "الجهاد " واعتقل الجواهري مع آخرين ، ثم أفرج عنهم ، ونظم وهو في المعتقل قصيدة بعنوان : " ظلام " ، يقول منها :

ظـلام يغـور ونجـم يغـورْ   وزنجي ليل يخيف الدهـورْ
كـأنّ ثناياه عـش النسور   كأنّ المجـرّة فيـها بثـورْ
أقم يا ظـلام رواق الضباب   وشد في فيافيك سود القباب

* * *

أقم يا ظـلام رواق الضباب   وخـيّم فـلا نجمـة تطلـعُ
ولا همسة مـن فـم تسمع   غفا الحقـد بـالليل والحاقد

وحين تولى الملك فيصل الثاني الملك ، مدحه الشاعر بقصيدة، بعنوان : " ته يا ربيع ". فذهب خصوم الجواهري وحساده وأعـداؤه، أو – المنقلبون – عليه .. من اليساريين ، للنيل منه ، واتهامه بالتزلف والسقوط ، ونظم فيه أحدهم قصيدة ، فيها قذىً وسباب ! ولم ينل الجواهري شيئا عن قصيدته .. في مدح الملك فيصل الثاني .. سوى إعادة امتياز واصدار صحيفته – الرأي العام – ، وهي مصدر رزقه . وتجددت ثورة الشاعر .. على الحاقدين والحاسدين وغيرهم ، فنظم قصيدة بعنوان : " كما يستكلب الذئب " ، نشرها .. في آخر يوليو – ١٩٥٣ – ، في جريدته ، بعد أسبوع .. من إصدارها ، فقال:

عدا عليّ كمـا يستكلب الذيب   خلق ببغـداد ، أنمـاط أعـاجيب
خلق ببغداد ، ممسوخ يفيض بـه   تاريخ بغداد ، لا غرب ولا نـوب
لو شئت مزّقت أسـتارا مهلهلـة   فراح سيان منـهوك ومحجـوب
إني لأعذر أحـرارا إذا برمـوا   بالحر يلويـه ترغيـب وترهيـب
فما لعبدان أهـواء وعندهـم   في كل يوم من التغريـر أسـلوب
مشت إليّ بعوضـات تلدغنـي   وهل يحس دبيب النحل يعسـوب
ما أغرب الجلف لم يعلق بـه أدب   وعنـده للكريـم الحـر تـأديب
ويستثير شجاهم أصيـد عصـرت   منه الخطوب، وشدته التجـاريب

ما كنت أول محسود تهضمه   وكس، وحاربه بالسب مسبوب
يبقى القصيد لظى والأرض مشربة   دماء وتذري مع الريح الأكاذيب

إن الأحداث لا تضعف نفس ولا همة القوى وإرادته ، ولا تهزمه الخطوب والأحداث . ولقد حدث صراع .. بين عبدالإله الوصي على عرش العراق ، ونوري السعيد .. رئيس الوزراء ، دفعت الثاني إلى باريس .. بحجة العلاج ، ولم يعد .. إلا باشتراطه، حل مجلس النواب ، ففعل عبدالإله ، وأنشأ في ذلك الجواهري قصيدة بعنوان : " التعويذة العمرية " ، وهي قصيدة تهكمية .. ساخرة لاذعة ، ويقول سليم التكريتي إنه لم يتمها ، وربما كان مرد ذلك خوف العاقبة .. كما يعلل الكاتب ، أو أنها ضاعت .. مع ما ضاع من أوراقه .. يقول الشاعر :

عوذت وجهك بالقمر   وبما أضاء ، وما ازدهر
وبما تفتح من صميـ   ـم النبت ، أو نور الزهر
من شر حاسدك الذميـ   ـم ، على سناك المزدهر
يا تحفة العصر الحديـ   ـث ، بحيث تحسده العصر
يا أيها الفكر العظيـ   ـم ، بحيث تنحسر الفكر
يا خير من حكم البلا   د ، وخير من ساس البشر
يا خالق النواب خلق الطيـ   ـر من طين الحفر
سبحان خالقك المبرأ   كيف صاغك من درر

يذكر المؤلف .. سليم التكريتي ، أن عبدالإله ، في عام ١٩٥٥ أراد إرضاء الشاعر وتعويضه عما حل به من كرب وتعب ، بمثابة عما أصاب الرجل وأضناه .. وحرمه من الحياة الكريمة ، التي

كان ينبغي أن ينالها ، وهو الصوت المجلجل للعراق .. في العالم العريض ، " وإن كانت له تقلبات هي .. من الأسباب في حرمانه وإهماله " . وكان التوجه أن يعطى للشاعر أرض زراعية وآلات حرث وحصاد والمواد الزراعية الأخرى ، وزين أصدقاء الجواهري له ذلك . وقدر الرجل .. أن هذا الزرع سيحقق له بعض أحلامه ، لاسيما في الثراء ، وتزوج الشاعر بفتاة ريفية ، لكنه طلقها .. بعد التجائه إلى الشام ، وشغل بالزراعة ، وانشغل عن الشعر ، فلم ينظم سوى قصيدة.. خلال تلك الفترة ، عنوانها : " يا أم عوف "، في عام ١٩٥٠.

لقد فاتني .. وقد تذكرت بآخرة ، أنه كان ينبغي علي أن أشير.. وأنا أقدم هذه النماذج .. التي أتى بها التكريتي ، في سياق حديثه عن الشاعر الجواهري . أقول فاتني الوقوف على الأبيات الجياد، لأشير إليها ، لأن الجواهري .. شاعر مطبوع .. من كبار شعراء القرن العشرين . وأشير كذلك إلى أبيات وأشطر .. مهزوزة وضعيفة ، ليحيط بها القارئ ، وقد شغلت بالأحداث .. التي عاشها الشاعر ، وصراعاته ونصبه ومواقفه . ولم يكن في حسباني .. التوقف عند الأبيات التي ساقها سليم ، من خلال حديثه وسرده .. لشؤون وشجون الجواهري ، وهو قد عايشه زمنا ، وعمل معه ، وعرفه من قرب . أما أمانة الصدق وتجاوزه إلى ما عداه ، فليس من شأني التوقف عند ذلك السرد لحياة الشاعر ، وما غمز به ولمز ، وشكك وعلل .. وأبدى وحدث ، معنيا بذلك، إلا إذا كان يبدي ما ينقض ما قرأت .. مما ساقه الكاتب سليم التكريتي ، وحينئذ اضطر إلى المقارنة .. بين حالين ، وروايات ، يعارض بعضها بعضا ، ويناقض

بعضها بعضا كذلك . إلى غير ذلك مما تدعو إليه القراءة والتقصي .. والتحليل والتأمل ، لئلا نظلم الشاعر الكبير ... إذن هذه الوقفات .. ليست دراسة وتأملات فيها عمق ، إنما هي وقوف على نماذج مما ساقه المؤلف ، لا تمت إلى الدراسة بمعانيها الواسعة بصلة . وحسبي إنها وقفات سريعة ، على صور .. من حياة الشاعر الكبير ، وهو قد قدم ثلاثة مجلدات ، يمكن الرجوع إليها وقراءتها واستنطاقها .. والتوقف حيث ينبغي ذلك والتأمل . والأبيات التي جاءت في قصيدة الشاعر " أم عوف " ، وشكوى الشاعر ، شعر جيد ، سوى صدر البيت الثاني .. فإنه لم يعجبني ، لأنه ضعيف ، وهو قوله : " في كل يوم بلا وعي ولا سبب " ، فهو حشو لكلام أو كلمات .. ليست في مستوى القصيدة وجودتها ، ولا مستوى شعر الجواهري القوي ، وهذا شئ طبعي ، أن نجد في شعر أي شاعر فحل .. بعض الضعف والتكلف، وحتى الركاكة . إذ لا يوجد شاعر يجيد في كل ما ينظم ويقول ، لأن الشاعر بشر ، والبشر خطاء ، ذلك أن من طبعه .. أن يصيب وأن يخطئ . ومطلع قصيدة " أم عوف " :

يا أم عوف عجيبات ليالينا		يدنين أهواءنا القصوى ويقصينا

وعنوان القصيدة .. يعود إلى صاحبة كوخ ، كان يتوقف عنده الشاعر .. وهو في طريقه إلى مزرعته ، فيجد منها التكريم والترحيب.. وهذه القصيدة .. من روائع شعره ، وفيها ألم ممض، ولوعة وشكوى.!

وذهب الشاعر إلى الشام مدعوا ، للمشاركة .. في الحفل الذي تقررت إقامته لمأتم عدنان المالكي ، الذي صرع في دمشق ، في عام

١٩٥٦ . والجواهري .. في صراعاته وحروبه لا يهدأ ، وحين يتلقى الضربات ، يضيق بالحياة ومن حوله .. في العراق ، فيفر إلى الدول الأوربية الاشتراكية حينا ، وإلى مصر حينا آخر ، وإلى سورية ولبنان، لينفس من الكرب الذي يحيط به ويعيشه ، وليبتعد بعض الوقت .. عن حياة الاقتتال ، وإن كانت لا تهدأ له حال ، حتى وهو بعيد .. عن بغداد ، فينسج الملاحم والبراكين ، ضد أعدائه وشانئيه وحاسديه ، لأنه يحس بالظلم والغبن ، ذلك.. أنه لم يقدر كشاعر كبير، وصوت مجلجل لوطنه.. في المؤتمرات والمحافل التي يدعى إليها ويحضرها.!

شد الشاعر الرحال إلى عاصمة الأمويين .. للتنفيس ، وليهتبل الفرصة المتاحة ، فيلقي شعره ، وينال من خصومه .. من الحاكمين في العراق ، بصواعقه التي لا تأتي عرضا.. من خلال نسيج شعره ، وإنما هو يمعن في التعريض بمن يكرهونه ويكرههم . ويحاربونه ويحاربهم .! يقول المؤلف سليم التكريتي : " وكان في ذلك الوقت يحس بأنه قد غدا منبوذا من أطراف الحركة الوطنية ، وغيرمحترم من لدن الطبقة الحاكمة.. التي عقدت لسانه بالمزرعة الموهومة ، ولذلك وجد في حضوره حفل – المالكي – متنفسا له ، لكي يعيد ما أضاعه من مكانة لدى الشعب . قال الجواهري :

خلفت غاشية الخنوع ورائي	وأتيت أقبس جمرة الشهداء
ودرجت في درب على عنت السرى	ألق بنور خطاهم وضاء
دوى على المستعمرين صواعقا	وعي الشعوب ويقظة الدهماء
وتكشفوا عريا على أضوائها	مثل اللصوص بليلة قمراء

إلى أن يقول :

ستدوس أقدام الشعوب كخرقة   مهروءة من كان سوط بلاء
سيرى عتاد الأجنبي بعينه   مرمى عقيدة أمة عزلاء
ستعود تصهر طلقة وقذيفة   ترمي الطغاة سلاسل السجناء

وخلال لجوء الشاعر إلى الشام .. لم يمسك لسانه ، وهو كالطائر الذي ألف التغريد وهو محلق .. أو حتى وهو حبيس في قفص. والشعر متنفس الشاعر .. وهاجس نفسه عما يختلج في صدره. وقد نظم في دمشق قصيدة بمناسبة أسبوع الجزائر .. الذي أقيم في سورية ، في عام ١٩٥٦ ، وهي قصيدة من روائع الشعر العربي ، منها:

ردي علقم الموت لا تجزعي   ولا ترهبي جمرة المصرع
فما سعرت جمرات الكفا   ح ، لغير خليق بها أروع
دعي شفرات سيوف الطغا   ة ، تطبق منك على المقطع
فسارية العلم المستقـ   ـل ، بغير يد الموت لم ترفع
فإنك والموت دون الحيا   ض ، صنوان للشرف الأرفع
جزائر ، دارت بمستعمر   رحى ، من يضرس بها يهلع
وأذن فجر الشعوب الهتو   ف ، ينشق في يقظة الهجع
مشت بك باريس أم الحقو   ق ، وحشا يدب على أربع
تمزق أظفاره أمة   بحق الحياة لها تدعي

سقت تلك الصفحات .. ولعلها طالت ، وذلك من خلال قراءة كتاب الدكتور زاهد زهدي ، غير أني .. لم أدخل في التفاصيل ، التي سأبدأ فيها بدءا من هذه السطور . وقرأت كتاب سليم التكريتي، واستنتجت منه .. ما قدمت من صفحات ، وتركت الكثير. والسؤال التلقائي : لماذا لم يخصص الأستاذ زاهد صفحات .. من كتابه الضخم، يحاور فيها ما كتب سليم ، يقبل منه ما يقبل ، ويرفض ما يرفض !؟.

لأن القارئ ، أي قارئ ، قرأ ذلك الكتاب ، ويقرأ اليوم دراسة زاهد ، سيقول : ما رأى اللاحق فيما كتبه السابق !؟ مع أو ضد !. كنت أتطلع إلى وقفة من الأخ زاهد .. يفند فيها ما كتبه سليم عن شاعره . لأن سليما - عايش الجواهري ، وعمل معه في الصحافة ، عاش ظروف الشاعر وحاله ، وقال كل ذلك في مؤلفه .. بأسلوب لا تنقصه الصراحة . ومن حق الجواهري.. على مؤلف كتاب " الجواهري " ، أن يتوقف لحوار كتاب سليم ، والرد على ما قد يكون فيه من تجاوزات !. أما أن يقول كلمتين ، كإشارة عابرة ، ثم لا يأبه لما حمله كتاب التكريتي .. من دعاوى واتهامات، فإن هذا يعني عند القارئ .. أي قارئ ، أن ما قاله سليم صحيح ، ما لم يأت ما ينقض ذلك بأدلة وحجج ومنطق حواري بين. وهذا ما لم يفعله الأستاذ زاهد، رغم ضخامة كتابه .. الذي ألفه عن الشاعر الكبير .!

(٦)

ونلج إلى صفحات كتاب - الجواهري - ، وتوقفني شبه جملة، في ص (٣٩)، في السطر الخامس .. قول المؤلف : " وكان من سخريات القدر " إلخ : وهذا تعبير لا يليق بمسلم أن يلقى به ، لأنا نؤمن باقتناع.. لا يزعزعه شك، أن القدر خيره وشره من الله تعالى.!. وفي ص (٤٠).. يقول الكاتب : " فقد شاعت ظروف ومصادفات " إلخ . والمشيئة لا تكون إلا لله وحده . ونحن المسلمين نردد : ما شاء الله كان وما لم يشأ لم يكن ". ومن المؤسف أن الشاعر نفسه .. يستعمل شبه جملة - سخرية القدر - ، كما في قوله ، في ص "٤٤" ، البيت (٣)، من قصيدته في - رثاء أبي التمن.

هي للذين لو امتحنت بلاءهــم   لعجبت من ســـخرية الأقـدار

الفصل الأول

ورأيت.. أن المؤلف شغل من كتابه ثلاثيـــن (٣٠) صفحـــة ، عما يقول الشعر عن – مولد الجواهري – ، مـــن ص " ٥٩ – ٨٨". وهذا إسراف وبذار ، وكان ينبغي أن يجمـــل فـــي ثـــلاث صفحـــات ، والنتيجة واحدة ، لكن المؤلف .. أسرف على نفسه ، وأسرف علــــى قارئه بهذا التطويل الممل المجحف ، وقد ألممت آنفا .. إلى معطيـــات البلاغة وجمالها ، وهي تنحو إلى الإيجاز – غير المخل –. وأوشك أن أقول .. إن مثل هذه الإطالة ضرب من العبث ، يمارسه بعض الكتـــاب والمؤلفين ، بدراية ، وربما بغير دراية ، وليس هذا المســـلك منـــهجا سويا ولا مقبولا.!

في ص " ١٠٨ " قصيدة .. حائية القافية ، منها هذا البيت :

ولقد يحس الشاعرون بأنـــــهم   عبء على أوطانهم مطــــروح

وفي الهامش ، يشـــير المؤلف .. إلى أن جمع كلمة شـــاعر على " شاعرين " ، استعمال نادر ، ولكنه صحيح ، ثم يقول: " وربمـــا كان الوزن قد اقتضاه ذلك " ، ونحن نطالب الكاتب بتوثيق مـــا يثبـــت صحة هذا الجمع ، لاسيما وأنه يخاطب مثقفين ، يريدون توكيـــد مـــا يجزم بصحته ، وإلا ألزموا القائل والمؤيـــد الحجـــة . ولـــم أر فـــي مطالعاتي .. جمعا لكلمة شاعر على ما ذهب إليه الشـــاعر ، ولا فـــي بعض قواميس العربية .. التي تحت يدي .!

الفصل الثاني

وفي ص " ١٠٩ " يعلق الكاتب على أبيات للشاعر ، من قصيدته: " دجلة الخير " ، بقوله : " حتى إنه ليعتبر أن مزامير نبي الله داود كانت ذات أثر خاص ومتميز في إيصال رسالته إلى الناس بما تمتعت به قوة الفن " . أما الشاعر الجواهري .. فيقول :

يا دجلة الخير كان الشعر مذ رسمت	كف الطبيعة لوحا "سفر تكوين"
مزمار "داود" أقوى من نبوته	فحوى وأبلغ منها في المضامين

أقول للكاتب وللشاعر .. إن الفن الذي يعنيانه ، بعيد كل البعد عن الرسل والرسائل السماوية التي أنزلت إليهم . وأرد على الشاعر.. بأن الطبيعة لا ترسم شيئا ، ولا تصنع شيئا ، ذلك أن كل شئ من صنع الله . وقول الشاعر : " مزمار داود أقوى من نبوته "، فذلك سفسطة وعبث وتخريف ، وهل يقول إنسان يؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر وبالقدر . هل يقول .. إن مزامير داود عليه السلام أقوى محتوى ، وأبلغ من الرسالة في مضامينها ؟ . إنه هراء وانحراف عن جادة الإسلام.!

وفي ص "١١٠".. يقول الكاتب وذلك حول شعراء العصر الجاهلي : " فإني أكاد أقترب من القول إن شعراء الجاهلية – رغم إنكار وجودهم من قبل الدكتور طه حسين – لم يكونوا سلكوا هذا المنحى " إلخ: والذي أريد التعقيب به في هذا الموضوع .. أن الأستاذ العميد ، لم ينكر وجود أولئك الشعراء ، وإنما أنكر بعض شعرهم ، وقال إنه – منحول – ، وساق على ذلك أدلة .. فيما رآه وحمله على الشك.!

في ص " ١٢٠ " ، والمؤلف يجول مع الشعراء ، فكتابه لم يوقفه على الجواهري وحده ، ليحقق هدف الكاتب من التوسع .. من خلال استطراداته وشواهده والماماته ، يقول المؤلف : وإذن فقد كان مولد الشريف الرضي إيذانا بمرحلة هامة من مراحل تطور الشعر الذي كاد أن يختفي في العالم كما يقول " . وينقل قول الشريف الرضي : "وكونه الفارس الذي لا يأتي بعده شاعر آخر إلا ليكون رديفه على صهوة جواد الشعر الذي يمسك هو بعنانه " .

نحن نؤكد أن الشريف الرضي شاعر فحل ، وفي عداد الشعراء الكبار وشعره قوي متميز ، لكن لا يقول ناقد واع ودارس مجيد ، إن الشعر لولا مولد الشريف الرضي لانتهى!. ولا يسلم أحد من العقلاء وهم كثر أن الشاعر العربي هو-الأوحد-، الذي لا يأتي بعده شاعر آخر يتقدم عليه .! هذا كلام لا يعول عليه ، لاسيما وأن قائله هو الشريف الرضي نفسه .! وكنت أنتظر من الدكتور زاهد أن يقول كلمته في هذا الإدعاء المرفوض - جملة وتفصيلا ، ولكنه لم يعلق بشيء ، وكأنه مقتنع بما نقل إلينا ، ونحن لسنا معه .. إذا كان في دائرة التسليم .!

وينقل إلينا المؤلف قول الرضي .. الذي يدعي فيه الصدارة، ولن يأتي من يجاريه !

وإن قوافي الشعر ما لم أكن لها	مسفسفة فيها عتيق ومقرف
أنا الفارس الوثاب في صهواتها	وكل مجيد جاء بعدي مردف

في ص " ١٢٣ " ، يتحدث المؤلف عن شعر الجواهري ، وأن الشاعر : " مد إلينا بالشعر سبيلا للهداية والرشاد " . وهذا كلام باطل،

فما كان الشعر يوما ما سبيلا للهداية والرشاد . ولكن جيده الملتزم حكمة ، والحديث النبوي يقول : " لئن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير من أن يمتلئ شعرا " . ويأتي الشاعر الجواهري ، والأستاذ زاهد ، ينحو نحو أستاذه ومثله الأعلى .. فيما قدم . يقول عن القريض ، إنه أجل ما خلق الله لخلقه :

وأجل ما خلق الإلـه لخلقـه   وحساب فضل الله غير مطـاق

في ص " ١٢٤ " ، يقول المؤلف : وهكذا نرى أن الشعر لدى الشاعر الراحل هو - كالغيث - فيما يحدثه من أثر طيب في الطبيعة ، وكالشمس في إشراقتها " . والجواهري يقول في ص " ١٢٥ " .

قد قرأت الشعر في " القرآن"   من عهد التصابي

وأتساءل ما الشعر الذي قرأه الشاعر في القرآن أكثر من قول الحق : والشعراء يتبعهم الغاوون ألم ترا أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون "؟ وعقب هذا القول من الشاعر .. في الصفحة نفسها ، اسمعوه كشاهد على الشعر والشعراء يقول :

قد سئمت الشعر ما فيه   سوى معنى كذاب
كل يوم شاعر كالبوم   ينعي في خراب
وقواف لا يلجن السمع   إلا باغتصاب
لهجة الصدق بها مثل   بياض في غراب

ولست مع المؤلف .. في توجهه إلى معنى بعيد ، لا يقصده الشاعر ولا يريده ، فموطنه ونهره " دجلة " .. الذي طالما تغنى به في حب عارم ، وشوقه إليه إذا بعد عنه ، لا يمكن أن يكون خطابه له ومناجاته .. مداهنة من الشاعر ، فالنهر ينبوع حياة ، ينفع ولا يضر ،

نافع لأن منه كل شئ حي .. كما جاء في الكتاب العزيز . ولست أدري، كيف جنح خيال الكاتب وتصوره لمعنى بعيد ، وهو تشكيك ، وهل الكاتب يشكك في وفاء وحب الشاعر لوطنه ومنه – دجلة –، الذي يردد اسمه على لسانه : يا دجلة الخير ! لو قال هذا الكلام المشكك فيه غير زاهد زهدي ، لربما قبل ذلك التفسير من إنسان جاحد شانئ . والبيت الذي أنا بصدده قول الشاعر :

دمشق لم يأت بي عيش أضيق به	فضرع "دجلة" لو مسحت درار

وتعليق المؤلف على هذا البيت بأن قال : يبدو لي أن عبارة " لو مسحت " لا تتعلق كثيرا بعملية مسح الضرع .. استدرارا للحليب كما تفعل الحالبة مع الشاة ، قدر ما هي تعني من طرف لا يخفى على القارئ عملية التملق والنفاق ، وهو ما يطلق عليه العراقيون تعبير "مسح الجوخ ". وأسأل : أي جوخ يعني الكاتب ؟ وهل الشاعر الكبير هو الماسح !. إن كلام الشاعر صريح ، وكارثة كبرى .. إذا كان زاهد يشكك في صدق شاعره الأثير عنده.! والشاعر في خطابه لعاصمة الأمويين ، يعلن في صراحة أنه لم يخرجه من بلاده ضيق عيش ، ذلك أن ما يجده في نهره المحبب إليه.. يكفيه عيشا وغذاء ، بمجرد أن يقف على شاطئه ويمد يده إلى صفحته ، كما تصنع الحالبة مع الشاة لتدر اللبن . ثقة عارمة وحب عميق في نفس الشاعر وفؤاده.! لقد وقفت حائرا أمام تشكيك الكاتب وتفسيره ! ولعلي شككت في هذا التعليق، وأنه جاء خطأ وسبق قلم .. ربما .!

ويقول الشاعر .. من أبيات بعنوان قدر القوافي :

هذا زمان كفيل أن يكيل لكم	صاعا بصاع وامدادا بامداد

ويأخذ المؤلف.. في شرح كلمة – مد ، وهو مكيال مقداره

كذا، ويذهب إلى صحاح الجوهري .. يستمد منها الشرح والتفسير . وهذا الأمر لا يحتاج إلى إيضاح وبيان ، لأنه معروف ، وأعيذ الكاتب أن يستهين بوعي وإدراك المثقف ، فيشرح له أيسر الأمور ، لكن لا بأس من تفسير بعض الكلمات الشائعة في اللهجة العراقية الدارجة ، وهو ما لم يعن به الكاتب .! وحتى كلمة " يقيني " ، التي جاءت في قول الشاعر ، ص "١٣١" :

وحرمت النعيم مد جناحيه		" يقيني " ومن معي كالشراع

فسياق البيت .. صدره وعجزه يبين ما نهض بشرحه الكاتب ، في غير ما حاجة.!

في ص " ١٣٤ " ، لم يعجبني قول الشاعر في مقطوعتين متتاليتين ، في الأولى :

من أين سارت وجدت قائلا		أهلا وسهلا ! مرحبا مرحبا!

وفي الثانية قوله :

قولوا لمن هذا القريض يسرني		ما قلتم إن راقكم إنشاده
شعر يجيئ به الجمال مكررا		منه الجميل متى يكون نفاده

وجميل بل رائع قول الشاعر ، ولابد من الإشارة إلى ما يطرب من هذا القريض ؛ حتى لا أتهم أنني أتوقف عند الأبيات الضعيفة وحدها. ومن البدهي .. أن الكثير من الشعر الذي لم أذكره مما يعجبني ويطربني مثل أبيات من قصيدة: " قتل العواطف " ، وضع لها الكاتب عنوانا – أعلى من الشعر ..؟! – . يقول الشاعر المجيد في ص(١٣٨) :

شكت إلي القوافي فرط ما انتبذت من وكنت أراها خير مصحوب

ومنها هذه الأبيات الحسان :

وما اشتكائي إلى الأشعار عن مضض إلا شكية محروب لمحروب

* * *

إن الأديب وإن الشعر قدرهما مطرح بين منبوذ ومسبوب
لم يبق من يستثير الشعر نخوته ومن يحركه لطف التراكيب
أعلى من الشعر عند القوم منزلة نفخ البطون وتطريز الجلابيب

ورائعات الأبيات الخمسة ، من قصيدته : " حالنا أو في سبيل الحكم " ، واختار لها المؤلف عنوانا : – ستضحك قراء التواريخ –، ص – ١٤٠ – من شطر أحد الأبيات:

ولا تحسبن الشعر سهلا مهبه بهذي المهاوي بين باد وحاضر
فإن عظيما أن يخلد شاعر مخازي جيل بالقوافي السوائر
ستضحك قراء التواريخ بعدنا ستضحك قراء التواريخ بعدنا
فإن ترني أذكى القوافي بنفثة أراني على كتمانها غير صابر
فإني برغم العاصفات التي ترى أقاسي ركودا لا يليق بشاعر

طين خبيث !

في الأبيات الستة ، التي اختارها المؤلف .. من قصيدة : " قال وقلت " في ص– ١٤٢ –، واتخذ لها الكاتب عنوانا : " وهكذا الشعراء..! ". تبدأ الأبيات بقول الشاعر :

قال : لله أنتم الشعراء عدد الرمل عندكم أهواء

ثم يقول :

أرأيت الكواز أنفس ما يملـــك	ذخرا طيـــن خبيـــث ومـــــاء

والبيت الأخير :

وكـــذا كـــل خـــالق يـــترضى	ما تبنـــى ، وهكـــذا الشـــعراء

لقد ضقت ذرعا بكلمـــة – خبيـــث –، نسـبة إلـــى الطيـــن ، والإنسان مخلوق من طين ، وهذا سوء تعبير من الشـــاعر ، وســـوء وصف ، وسوء أدب ، ومعنى الكواز واضح ، وهـــو صـــانع الكـــوز والجرار إلخ :. وكذلك قول الشاعر : " وكذا كل خالق ". ونقول ونـــودد ما جاء في الكتاب العزيز: " فتبارك الله أحسن الخالقين ".

ونقرأ أبياتا سطحية للشاعر ، وكم وددت أن يثبتـــها المؤلـــف ويقدمها للقارئ ، فذلك أحرى بالشاعر والكاتب معا ، وتبقى في ديوان الشاعر مع جيد شعره ومتوسطه.

الفصل الثالث

في ص "١٥٥" ، يقول الشاعر :

طـــــال الســـــكوت لأمـــــر	خـــيرا عســـــى أن يكونــــا

وهذا نظم لا يعول عليه ، ولا يؤبه لـــه – وقولـــه فـــي ص "١٥٦":

مرحبا بـــــالمتوج الغطريـــف	حاملا للعراق بشـــرى جنيـــف

وقول الشاعر ، في ص " ١٥٧ " :

يوم الشـــهيد تحيــة وســلام	بك والنضال تــؤرخ الأعــوام

وقول الشاعر ، في ص " ١٥٩ " :

جلبت لي الــــهم والـــهم عنــا	آه ما أروحنى لـــولا (المنـــى)
آه ما أخيبنــــى مـــن غـــارس	شجر (الآمال) لكن مـــا جنـــى
أمــل أخشـــى عليـــه زمنـــي	فلو اســطعت أطلــت الزمنـــا

نظم لا يعتد به . وكنت أوثر .. وقد ساقها المؤلف ، أن يشير إلى مستواها الفني، لأنه رجل يقدم دراسة عن شاعر كبـــير ، ومـــن واجبه.. أن يتوقف عند الشعر الجيد فيشيد به ، وهو قد فعل ، وتلك - أمانة - الدارس ، وعند الشعر المهزوز ، أو النظـــم الـــذي لا يتفـــق وشاعرية الجواهري الفذة ، والمؤلـــف يجعله في قمة الشعراء .. فـــي العصـــر الحديث ، وقد أشرت آنفا ، إلـــى أن الجواهـــــري .. ليـــس أفضل شـــعراء العصـــر الحديث - على الاطلاق - .!

ويلمح الكاتب في ص " ١٧٠ " ، إلى ما يعتري الشاعر مـــن حالات - من تقلب المزاج في اليوم الواحد ، بل في الجلسة الواحدة - كما يثبت الكاتب . وفي ص (١٧١) خـــلال حديثـــه عـــن " مطـــالع " الشاعر، أن بعضها لا يتفق ومكانة الشاعر وأدائه الشـــعري المتميز ، وما وصل إليه من ارتقاء .. بأدائه الجيد ، وجدارته وحرصهِ .

في ص " ١٧١ " ، نقرأ .. في سبعة أبيات كلمـــة - دمـــع - خمس مرات . وفي أبيات خمسة .. في الصفحـــة نفســـها ، تكـــررت كلمة: تجربة ، تجارب ، جربوا ، التجاريب ، سبع مرات ، في أبيـــات خمسة ؛ والكاتب يعلن .. أنها سبعة أبيات . ورغم أنها شعر جيد ؛ إلا أن الإسراف في تكرار تلك الكلمة بصيغها المختلفة ، أفســـد أو شـــوه

جمالها ، أو قل .. قلل من بهائها ورونقها .! ويتكرر في شعر الشاعر لفظتا- سخرية القدر - ، وذلك في قوله .. في ص " ١٧٩ " :

سخرية الناس لا سخرية "القـــدر"   هذا التفاوت في الاقذاع والبطـــر

وقد نبهت آنفا إلى هذا التجاوز المرفوض إســـلاميا . وكـــان خليقا بالمؤلف .. ألا يقدم هذا النمط من الشعر إلينا .!

(٧)

وكما ملأ وشغل (٣٠) صفحة عن مولد الشاعر ، واختـــلاف التواريخ ، وقد وصفته بالإسراف والتجاوز الممل . يعود الكاتب إلـــى النمط عينه ، فيملأ (٣٣) صفحة.. الفصل الثالث من الكتـــاب ، فيمـــا يشبه البدهيات الطبعية ، عن - التصريح - وهو إسهاب ممل ، وكـــان يمكن إيجازه في أقل مساحة. وأتساءل مجددا : هل الهدف مـــن هـــذه الإطالة .. غير المجدية تكبير حجم الكتاب وزيادة صفحاته ، أم الإفـــادة من درس .. ليس هنا مجاله ومكانه ، وقد يكون في قاعات الدرس في المدارس العليا والكليات أفيد .! والكاتب الحصيف .. هو الذي يعطـــي كل حالة متطلباتها والطرح فيها بما يليق ، واحترام القارئ .. الـــذي يقدم إليه الزاد ، ليستمتع به ، ويفيد منه ، ويراعي فـــي ذلـــك قيمـــة الزمن ، وظروف القارئ الجاد . ولكن حين يؤلف للمـــدارس ، يقـــدم إليها ما تحتاج إليه ، وما يفيدها ويثقف الطلبة فيها .!

الفصل الرابع

إن الكاتب يلتمس العذر للجواهري ، في أمـــر لا عـــذر فيـــه

"إسلاميا " .. لأنه شرك . واستمعوا إلى الشاعر يقول في ص " ٢٠٥ " :

بـ " علقمة الفحل " أزجي اليمين   إني ألـذ بمـر الجنـى

ومبرر الكاتب أنه : تقدير عال .. من الجواهري لهؤلاء الشعراء الأفذاذ " ، ونقول للشاعر وللكاتب : هذا الكلام مرفوض ، ولا رخصة فيما يعارض العقيدة الإسلامية السمحة . والتماس الأعذار الواهية .. ضرب من العبث السقيم.!

وفي ص " ٢٠٩ " يقدم إلينا المؤلف بيتا من معلقة زهير بن أبي سلمى ، هو قوله :

ومن لم يصانع في أمور كثيرة   يضرس بأنياب ويوطا بمنسم

ويشرح الكاتب معنى المصانعة بأنها : المداراة والمنفعة المتبادلة كأن تصنع عملا لأحد بهدف أن يكافئك بمثله ". وما أراه.. أن المصانعة هي – المداراة – فنعم . أما ما ذهب إليه الكاتب من تفسير ، كالمنفعة وما نسميه " المصلحة " ، فبعيد ودون همة الشاعر الذي نعرفه، وشهد له الكبار ، وفي مقدمتهم – الفاروق – عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، الذي كان يعجب بشعره ، وكان يقول في زهير : إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه ، وأنه لا يتتبع حوشي الكلام ". والذي قاله المؤلف ، فإنه من حوشي الكلام والزاد الرخيص ، الذي دون تطلعات ذلك الشاعر المتميز الجاد . وأوشك أن أقول إن الأستاذ زاهد زهدي .. لم يدرس ابن أبي سلمى كما ينبغي ؛ وإلا لما قال ما قال من تعبير بعيد عن همة ورؤى الشاعر الجاهلي .. الذي يفرض عليك احترامه والإعجاب بشعره .!

في ص " ٢١٢ " ، يسوق المؤلف أبياتا ، يقول إنه عارض بها قصيدة الجواهري - يا دجلة الخير - ، وعند إلقائها بحضور أبي الفرات، لامه في إغفال ذكر أبي الطيب المتنبي " ، حيث احتفى زاهد.. بالبحتري وبشار ، مما دفع الأستاذ زهدي إلى ذكر المتنبي في بيت يقول فيه :

" البحتري " و " بشـار " وثالثهم   "أبو محمد" راحوا وهو يحييه

وهذا البيت .. عبارة عن نظم وهو كذلك هجاء ، وهو ضعيف البناء والمعاني ، والتكلف فيه ظاهر ، وعبارة عن - تجميع ألفاظ - بلا معنى . ويعلق السيد زاهد .. بعد الإضافة .. التي أتت على ذكر المتنبي، أنه ذكر المتنبي " وفاء لأبي فرات " الجواهري . وهذا القول يدين الكاتب، لأنه يعني ..أن المتنبي لا يشغله ، أو لا يستحق منه الذكر والاحتفاء والإشادة . وهذه سقطة تحسب على صاحب هذا القول .!

نعود إلى التكرار ، وهو من قبيل الحشو الزائد . فنجد في ذيل ص " ٢٢٧ " إلى ص " ٢٣٢ " الإشارة إلى المتنبي في شعر الجواهري، ثم نقرأ قول المؤلف في ص " ٢٢٨ " : أما الأوصاف الخاصة التي خلعها الجواهري على ذلك الشاعر العظيم، فإن لها موقعا آخر سيكون حيث نتناول القصائد الكاملة التي خص بها الجواهري بعض شعراء العهد العباسي ومنهم ، المتنبي في شعر الجواهري ". وأقول : لماذا هذا التكرار ؟ ولماذا هذه الإطالة المملة ؟ ولماذا لا يكون الحديث عن كل شاعر ورمز ذي قيمة .. في باب واحد وصفحات متتالية ، بدل هذه - المطوحة -، و "اللت والعجن "، كما نقول في

أمثالنا السائرة !؟ لقد مررت بأربعين صفحة ، من : " ١٩١ – ٢٣٢".. في ذكر الشعراء الأعلام .. في شعر الجواهري ، ثم بدءا من ص "٢٣٣ " ، نجد الشعراء.. الذين خصهم الجواهري بقصائد كاملة، منهم المتنبي والمعري والبحتري ، وقد ذكروا في المقتطفات .. حسبما جاء ذكرهم في قصائد الجواهري. فلماذا الإطالة والتكرار الممل ؟ وقد أخذت المساحة الأخرى "٣٤ " صفحة، وقد أضيف إليهم شعراء آخرون ، منهم بشارة الخوري ، وقد ذكر في المقتطفات !؟ أكبر الظن.. أن هذا الكتاب لو سلم من التكرار ، لكانت صفحاته لا تتجاوز الأربعمائة صفحة ، بدل " ٥٨٦". أعني لو غربل كما ينبغي ، واستبعد منه الحشو.!

في ص " ٢٣٤ " ، يذكر المؤلف أن ثمة ست قصائد .. لشعراء من العراق ، منها ثلاث للشاعر الكبير معروف الرصافي ، وأتساءل : لماذا ثلاث قصائد تساق عن الرصافي ، والدراسة تختص في هذا الكتاب بالجواهري ؟ أليس هذا تجميع ورص شعري بلا داع ، أهذا هو ما وصفه المؤلف " بمنهج " رسمه !. والذي لم يعجبني في توجه المؤلف.. هو قول السيد زاهد : وتجدر الإشارة إلى أنه من بين الشعراء الأربعة من مواطنيه – يعني الجواهري – في العراق لا يوجد سوى عربي واحد هو محمد صالح بحر العلوم ، إذ إن الزهاوي كردي من قرية – زهاوة ، والرصافي منحدر من أب كردي ، أما " بي كه س " فشاعر كردي يكتب الشعر باللغة الكردية "، انتهى كلام المؤلف . والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا هذا التصنيف ؟ . ولماذا هذه النعرة والعصبية ؟ ألم يقرأ أو يسمع الأستاذ زاهد قول من لا ينطق عن الهوى .. صلى الله عليه وسلم : سلمان منا آل البيت " . ولم يقل

عليه السلام – الفارسي !.. والفاروق عمر الملهم رضي الله عنه قال: أبو بكر سيدنا أعتق بلالا سيدنا .! ، ولم يقل : بلالا الحبشي !. ويقول عليه السلام : " كلكم لآدم وآدم من تراب "، هذا الــذي يقـول عنـه شاعره الأثير عنده إلى النخاع : " طين خبيـث " ! تـرى الجواهـري نفسه .. من أي نفيس المعادن صيغ وتكون واصطفاه خالقه ، حتـى يزدري الطين الذي هو منه ؟ .. أي منطق يا دكتور زهدي ؟ بـل أي جاهلية هذه التي ترددها أنت وصاحبك الشاعر الفحل ؟ ثم لماذا يعـاب على الأمريكان في التفرقة العنصرية ؟. عيب أن نسمع هذا ونقـرأه .. ونحن في أوج الحضـارة وازدهارهـا ، ومـن رجـل يحمـل أكـبر الشهادات.. وأي عيب !؟

من القصائد التي قالها الجواهـري فـي – البحـتري –، ص "٢٣٨":

مدت بنـو العبـاس كـف مطـاول		فمشى الزمان لهم بكـف "مغولـه"

ومنها قوله :

فتعلمــن أن الزمــان إذا انتحــى		شهب السما كانت مداس خيولــه

إن شطر هذا البيت ردئ .. لا ذوق فيه ولا أدب خطاب ! . إن تلك الشهب التي أهانها الشاعر الجواهري ، أو الصفـائحي ، سـماها الحق مصابيح ، وذكر الكتاب العزيز أن الله زين بها السماء الدنيـا ، وأنها رجوم للشياطين ، ولعل منهم بعض الشعراء.. الذين هم في كـل واد يهيمون .! أي أدب هذا وأي خلق يسيغ هــذا العبـث والبـهتان والقول الفائل .!

وفي ص " ٢٣٩ " ، نقرأ بيتا للمتنبي هكذا :

وإذا كانت النفوس عظاما   تعبت في مرادها الأجسام

والصحيح : " وإذا كانت النفوس كبارا ". وكلمة كبار .. أروع وأبلغ لفظا ومعنى.!

وأعجبني الشعر الذي ساقه المؤلف ، والذي قاله الجواهري.. في شاعر الأمة العربية عبر تاريخها أبي الطيب المتنبي ، مثل قوله : "أيها المارد العظيم " وقوله : يا صليبا عودا "، سابح الذهن ، شريد العينين بين الغمائم " ، وقوله :

تحد الموت واختزل الزمانا   فتى لوى من الزمن العنانا

ولم يعجبني صدر البيت التالي ؛ لأنه ركيك ، وكلمة - خبط - قلقة ، وعجزه جيد .

فتى خبط الدنا والناس طرا   وآلى أن يكونهما فكانا

وروائع قول الجواهري في صاحبه المتنبي :

ولما استيأسوا من مستميت   فلا أرضا أراح ولا ضعانا
أثاروا خلف رحلك عاديات   صباحا تستفز الديدبانا
فكنت الحتف يدركهم عبيدا   وأربابا إذا استوفى وحانا

مع أنه لم تعجبني كلمة - استوفى - ، لأنها نافرة .. وليست في موضعها ، وليست شاعرية . والشعر الذي قيل في شيخ المعرة من القصائد الجياد المتميزة . وأنا مع المؤلف في عدم رضاه عن مطلع قصيدة الشاعر .. في تأبين الشاعر الكبير أحمد شوقي . ولعل لتسكين القافية نصيبا في ثقل المطلع . وبقية القصيدة شعر حي نابض، يليق بأمير الشعراء . وكذلك الحال .. في الشعر الذي قاله الجواهري في شيخ المعرة لائق ومنصف له وجميل .

وشعر الجواهري في شاعر النيل حافظ إبراهيم أكثره فاتر ، وهذا النمط من القريض .. ما يتكلفه الشاعر ، يقوله ونفسه ليست مهيأة لأن تجيد وتبدع ، فينسج تراكيب فيها نفور وثقل ، فيصبح الشعر – نظما – ، غير محلق ، وغير رائع . وانظروا إلى مطلع قصيدة الشاعر في رثاء حافظ إبراهيم ، ترونه فاترا ، والمطالع عناوين القصائد الجياد وغير الجياد . ويمكن أن يكون تعبيرا أبلغ.. لو كتبه ذو بيان.!

نعوا إلى الشعر حرا كان يرعاه ومن يشق على الأحرار منعاه

وحتى البيت التالي وما بعده ، شعر غير حي ، لأنه لا يهز قارنه، ولا يشجيه . واقرأوا قوله :

واستدرج الكوكب الوضاء عن أفق عالي السنا يحسر الأبصار مرفاه
حوى التراب لسان كله ملح ما كل محترف للشعر يعطاه
للأريحية منشاه ومصدره وللشجاوة والإيناس حداه
تخير الكلم العالي فسلطه على القوافي فحلاها وحلاه
شعر تحس كأن النفس تعشقه أو أنها اجتذبت بالسحر جراه
ربع القريض بفذ كان يملأه من الجميلين مبناه ومعناه

أجل .. لو أن ناثرا بارعا كتب ، لكتب أجمل من هذا النظم.. المتكلف الركيك ، وحينما مررت بقول الشاعر : للأريحية منشاه ومصدره " ، تذكرت أيام كنت في الجمارك ، وتمر بي معاملات منها : شهادة المنشأ ، ومصدر السلعة ! إن هذا النظم.. لا يليق بالقائل ولا بمن قيل فيه ! وما كان ينبغي أن يقدم في كتاب الأخ زهدي، ومع ذلك.. فهو يقدمه ويقول في ص "٢٥٠" : " ويشير الجواهري بإعجاب شديد إلى شعر حافظ " . والإعجاب في تقديري

يولد إعجابا ، وهذا ما لم نلقه في كلام الجواهري . ومن الغريب والمؤسف .. أن يقول المؤلف ، وكأنه يغالط نفسه أو يسرح بالقارئ.. ليزين له نظما .. لم يرق إلى مستوى الشعر النابض ؛ ولا يليق أن ينسب إلى الجواهري ، لأنه دون ما ينبغي أن يكون وأن يقدم !. يقول المؤلف : "ويختتم الجواهري مرثيته لحافظ بأبيات رائعة معبرة ، تجعلنا – نعتقد – أن القصيدة بكاملها كانت أعلى جودة في مراتب الشعر". وكلمة – نعتقد – ، التي اتكأ عليها المؤلف .. ضرب من المغالطة ، فإذا كان واثقا مما يقول ، كان ينبغي أن يجزم ويؤكد .. ما يعتقد ، وإلا فلا قيمة لهذا الاعتقاد المهزوز ، والشعر أو النظم أمامنا لكل ذي بصيرة، ليسلط عليه مواصفات الجودة والرداءة.! والأبيات التي قال عنها الكاتب رائعة هي :

ما انفك ذكر الردى يجري على فمه	وما أمر الردى ، بل ما أحيلاه
ومن تبرح تكاليف الحياة به	ويلمس الروح في موت ، تمناه
إني تعشقت من قبل المصاب به	بيتا له جاء قبل الموت ينعاه

نعم هذه الأبيات الثلاثة الخاتمة .. أفضل من سابقاتها ، ولكنها لا ترقى إلى الروعة.. التي عناها المؤلف .!

وقصيدة الشاعر الجواهري في " إلياس أبو شبكة "، ضرب من الشعر المتكلف ، فالعاطفة فيه ليست جياشة ، وهو نائم – إن صح هذا التعبير ، لأنه لا يهز قارئه ولا يثيره ، وليس هذا نفس الشاعر .. الذي نعرفه . والمؤلف يؤكد ذلك في تعقيبه ! يقول الجواهري :

أخي إلياس ما أقسى الليالي	تنيخ بكلكل وتقول مالي
تسمع إذ تصامم للنجاوى	وتهمس إذ تخارس للنمال
وتفرشنا أماني من حرير	وفي طياتها سم الصلال

وتدنينا وتبعدنا وتلهو	بنا لهو العواصف بالرمال
ونلمسها وتلمسنا عيانا	وتمرق مثل طيف من خيال

كنت أود من الأخ زهدي .. أن يمدنا بشيء من قصيدة الرصافي، التي بعث بها إلى الجواهري ، ردا على قصيدته .. " أجب أيها القلب " ، ص " ٢٥٤ " ؛ وذلك ليكتمل العقد النظيم .. في هذه الدراسة.!

الفصل الخامس

وأدلل على التكرار المتجدد عند المؤلف ، فهو في "٢٧٤" ، ساق بيتين من قصيدة للجواهري ، هما :

لقد خبروني أن في "الشرق وحدة"	"كنائسه تدعو فتبكي" الجوامع
هبوا أن هذا "الشرق" كان وديعة	فلا بد يوما أن ترد الودائع

وفي ص " ٢٨٥ " ينقل الكاتب بيتين من القصيدة نفسها ، أحدهما الثاني هنا ، والبيتان التاليان هما :

وقد خبروني أن في "الهند" جذوة	تهاب إذا ما يمنع الشر مانع
هبوا أن هذا "الشرق" كان وديعة	فلابد يوما أن ترد الودائع

وأنا لي تحفظ على قول الشاعر في بكاء الجوامع ، لأنها بيوت "أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه "، كما جاء في الكتاب العزيز. وليس ثمة وحدة دينية.. بين المسلمين والمسيحيين – كما قال المؤلف –. ذلك أن المسيحيين مشركون ، يقولون "بالتثليث"، ولا يؤمنون بمحمد صلى الله عليه وسلم رسولا للناس كافة ، فالذين

يكفرون بمحمد ، لا تجمعنا بهم وحدة دينية ، ونقول كما قال الكتاب العزيز : " لكم دينكم ولي دين ". وكنت أود أن يبعد المؤلف عن الخلط.. لاسيما فيما يمس العقائد، إذ لا يفتي في ذلك إلا أهل الذكر المختصون .!

لقد مررت في قراءتي لكتاب الأخ زهدي .. بالكثير من جياد قصائد الشاعر الكبير .. الجواهري ، وأعجبت بها . وأنا قد قرأت شيئا من شعر الشاعر في ديوانه، ذي المجلدات الثلاثة الكبيرة ، فأطربني وهزني جيده ، وإن وقوفي على أبيات ضعاف.. مما جمعه الأستاذ زهدي، هي إشارات ، لأن المؤلف .. تجاوز عنها ، ولم يتوقف عندها، ولأن الشاعر أثير عنده ، فالكاتب .. - ربما - ترك للقارئ ، أن يكتشف بنفسه الشعر القوي والمتوسط والضعيف ، غير أني أرى.. أن أمانة الدارس، أن يدل على ذلك ، بالقدر الذي يشيد بروائع الشاعر، وأعترض كذلك .. على بعض تسميته " روائع " لشيء من هذه الأشعار .. لا ترقى إلى الروعة ، وقد أشرت ، وأنا عابر ، وكأن بين عيني تلك المقولة الباقية : " ومن الحب ما قتل " .!

وأتوقف عند أبيات .. في ص " ٢٨٧ " ؛ من قصيدة الشاعر التي نظمها في عام "١٩٥٧" ، - تضامنا مع شعب سورية - ، يقول الشاعر :

بكرت - جلق - ترمى كسفا	من أواذيها وتزجي دفعا
الشباب الحي ما أعظمه	كيف لوحم لها أن تجمعا

إن المناسبة التي أنشئت فيها القصيدة ، حالة ثورة ، وهو اختطاف بعض مجاهدي الجزائر ، ابن بلة ورفاقه ، وكان ينبغي أن

يكون الشعر الذي يقال في هذا الموقف براكين وحمما .! وأوشك أن أذهب بعيدا ، إلى أن الشاعر الكبير ، لم يعن بشعره .. في الأمة العربية وإحنها إلا في مناطق محدودة ضيقة ، لا تتجاوز أجزاء من " الشرق العربي " ، أما بقية الأمة العربية والإسلامية ، فإذا تحدث عنها الشاعر، فليس في قوله عمق ، وإنما هو يتكلف ما يقول ، كأنه مكره على ذلك ، وقد لمست.. ما حملني على الجهر بهذا الرأي ، إلا إذا كان المؤلف الأخ زهدي .. لم يغص إلى أعماق شعر الشاعر ، الذي شارك به في هموم الأمتين الإسلامية والعربية ! غير أن النماذج التي أتى بها .. ضعيفة ، والتكلف فيها ظاهر ، وقد وقفت عليها وقدمتها .. لتكون شاهدا .!

ومن خلال حديث المؤلف في "٢٨٧"، وهو يتعقب قول " حسن العلوي ، مؤلف كتاب : " الجواهري ديوان العرب "، الذي يرمز إلى أن – الفصل الشامي – : أي الشعر الذي قاله الشاعر في سورية .. " يظل ناقصا ، إذا لم – يدخل فيه – لبنانيات الجواهري التي أبدع فيها . وردا على ذلك .. قدم المؤلف شعرا غزلا جميلا ورائعا وممتعا . وكنت أود – وما تغني الودادة – ، لو أن المؤلف ، ساق إلينا شعرا من الشعر السياسي .. عن لبنان ، بجانب الغزلي ، وعلى الأقل أو الأخص، قصيدته الرائعة .. في تأبين – عبدالحميد كرامي – ، لأنها شعر قوي ، قليل مثله ، وهو باق!

في ص " ٢٩٢ " .. قصيدة فلسطينية ثانية للجواهري ؛ أنشأها في دمشق عام ١٩٣٨ ، ومناسبتها – اشتداد الثورة الفلسطينية ، ضد الانتداب البريطاني .. والهجرة الصهيونية –. وشعر هذه مناسبته ، إما أن يكون .. في مستوى الحدث ، أو لا يكون . أما

أن يقول الشاعر ، ويلفق أي كلام – ، فهو محسوب عليه ، ومطلع القصيدة ، وهو عندي عنوانها ، ذلك أن الشعراء الفحول .. يعنون عناية متميزة بمطالع قصائدهم .! يقول الشاعر :

هبت " الشام " على عادتها		تملأ الأرض شبابا حنقا
نادبا بيتا أباحوا " قدسه "		في " فلسطين وشملا مزقا

وحتى بقية الأبيات من هذه القصيدة التي ساقها إلينا المؤلف ، ليس فيها قوة وحمم ، وإنما هي كما يقدم إلينا حكاية أو قصة ، وهذا الدليل :

إسمعي يا " جلق " إن دما		في " فلسطين هضيما نطقا
" عربيا " سال من أفئدة		" عربيات " تلقت حُرقا
هكذا تعلن صرعى " أمة "		إن شعبا من جديد خلقا

ما هي مرامي هذا الشعر – الفاتر – ؟ اسمعي يا جلق ، وقد سمعت .. أن في فلسطين دما مهضوما قد نطق . وأنه عربي من أفئدة عربية ، وإعلان صرعى أمة ، وأنها وجدت من جديد ! ماذا بعد ذلك ؟.. أيكفي سرد لا يهز أحدا ، لكي يهب ، من خلال غليان الدماء الفوارة ؛ لتثور ضد المغتصب الباغي ، فتملأ الأرض رعبا والفضاء لهبا ! أين المحرك .. أيها الشاعر الذي تصغي له الأسماع .. إذا أنشد في هذه المناسبات ؛ ليهب الحماة ، كمثل صرخة تلك المرأة : وامعتصماه !". البون شاسع في الأحوال كلها ، حماة وجهادا وتضحية وفداء ، فالأمس غير اليوم ، وغد له شأن .. الله أعلم به .!

إن المؤلف .. يعلن في ص " ٢٩٤ " ، عدم درايته بقصيدة الجواهري : " يافا الجميلة " .. إلا عام ١٩٥٥ ، يوم حط الشاعر ركابه، ضيفا على الأستاذ عبدالمقصود خوجه في جدة . وأنا أقول إن

ديوان الشاعر طبع في عام ١٩٨٠ ، أي مر عليه خمس عشرة سنة ، فهل الكاتب لم يطلع عليها ، وإنما كما أعلن أنه سمعها من فم الشاعر يوم الاحتفاء به في قصر المضيف العزيز !؟

و" يافا " الشعر ، وأنا لا أعرف - يافا - المدينة ، إلا من الإنشاد الأخاذ ، وهكذا يكون الشعر ، حين يكون دافقا من النفس والوجدان ، ينساب .. كأنه سلسبيل ، رائعا ، كأنه درر ، وأبهى من الدرر، لأنه حي نابض .. وضاء ، له ألق من أنفاسه ومعانيه ، لأنه جمال باهر .. نادر ، جذاب :

ب " يافا " يوم حط بها الركاب ... تمطر عارض ودجا سحاب
ولف الغادة الحسناء ليل ... مريب الخطو ليس به شهاب
وقفت موزع النظرات فيها ... لطرفي في مغانيها انسياب
وموج البحر يغسل أخمصيها ... وبالأنواء يغتسل القباب

* * *

أقلتني من الزوراء ريح ... إلى - يافا - وحلق بي عقاب
فيالك - طائرا - مرحا عليه ... طيور الجو من حنق غضاب
ركبناه ليبلغنا سحابا ... فجاوزه ، ليبلغنا السحاب

ويتساءل الشاعر ، وهو لم تختلط عليه الأمور ، غير أن المتغيرات هي التي لاحت لنفسه ووجدانه ، وكأنه لا يدري !. ولماذا كان ما كان ؟ ، ولكنه لا يجد إلا حيرة ، تلفه في عقابيلها ، ويسمع : هكذا كان ، أو هكذا صار . لكن كما قال شاعر تونس الكبير .. أبو القاسم الشابي :

ولابد لليل أن ينجلي ... ولابد للقيد أن ينكسر

ونستمع إلى الشاعر يردد في حيرة :

أحقا بيننا اختلفت حدود   وما اختلف الطريق ولا التراب
ولا افترقت وجوه عن وجوه   ولا الضاد الفصيح ولا الكتاب

وقضية فلسطين الطويلة ، ملحمة مأساة .. في الأمة الإسلامية والعربية ، ونحن نرقب اليوم الذي أتى وعده من السماء ، لننتصر على أعدائنا .. ونسترد مقدساتنا وأرضنا إن شاء الله . وعن الإخفاق في انتصار العرب في قضيتهم ، وأنا أصاحب الشاعر والكاتب.. في هذه القضية الدامية ، وضياع الحق العربي ، بناصري الصهيونية ، ليعيثوا فسادا في فلسطين ، يردد الشاعر الجواهري :

وروح من صلاح الدين " هبت   من الأجداث مقلقة الوساد

إن عصر صلاح الدين وانتصاراته ، جاءت من روح الجهاد الإسلامي ، من نفوس رخصت في سبيل الله ، وبيعت إلى خالقها ، والمقابل غال ، إنه الجنة للشهيد ، والفخر والعزة للمنتصر . وخشيت أن يعيد المؤلف الكرة ، حين أشار إلى القصائد التي قالها الشاعر في شعراء ، فيجنح الأستاذ زهدي ليعلمنا ، كأننا في عصر جاهلي حديث ، ونعرات الأنساب والقبيلة الموغلة .. في الحمق والفخر بالجدود . ويوم جاء الإسلام ، قال رسول الهدى صلى الله عليه وسلم : " كلكم لآدم وآدم من تراب " . وقال الكتاب العزيز : " يأيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا – إن أكرمكم – عند الله أتقاكم".! خشيت أن يعيد الكاتب الكرة ، لينبئنا أن صلاح الدين – كردي – . نعوذ بالله من نعرات الجاهلية وأوضارها وعنعناتها . والحمد لله الذي أبدلنا بتلك الأعراف خيرا منها وأقوم

وأزكى ، وهي خير أمة أخرجت للناس ، تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر وتؤمن بالله " .! إن الصليبية .. استعانت بالوثنية المغولية ، التي دمرت بغداد عام ١٢٥٨ م - ٦٥٦ هـ ، التي اجتاحت الشرق الإسلامي ، وهددت الوجود الإسلامي ، وقد قدر الله هزيمتها .. في " عين جالوت " عام ٦٥٨ هـ بجهاد المسلمين الأبطال .

وقصيدة .. " بورسعيد " ، ص " ٣٠٨ " ، فيها تكلف ، وهي أشبه بالنثر الركيك ، وزنا وتراكيب كلمات ، إنها ثقيلة . والكاتب لم يقرظها ، ولم يشر إلى عيوبها .! يقول الشاعر :

" كنانة الله " اسلمي إن المنى   دونك لغو والحياة باطل

" كنانة الله " سيجلو عاصف   ويمحي ضر ويثنى واغل

" كنانة الله " اسلمي لأمة   أنت لها الغاية والوسائل

" كنانة الله " ولله يد   تلوي يد الطاغوت إذ تصاول

أهذا شعر ينسب إلى شاعر كبير ؟ إن إسقاطه أجدر من الإبقاء عليه ، سواء في الديوان ، أو أن يثبته مؤلف .. ليقدمه إلى قارئ .. يقرأ شعرا قويا رائعا ، يعجب به ، ثم يصدم بهذا الغثاء الردئ ، على أنه شعر .. قاله الجواهري !. وأقول إن البيت الثالث - مثلا - ، لو كتبه تلميذ - نثرا - ، لرماه له مدرسه ، بأنه تعبير يفتقد إلى الذوق وسلامة الطبع ، وجمال العربية ، اللغة الشاعرة ، كما نعتها العقاد.! وأتساءل: ما معطيات : اسلمي لأمة - أنت لها الغاية والوسائل ، و - دونك لغو - والحياة باطل - ؟ . لو أتي بهذا العبث غير الدكتور - زاهد زهدي - ، لربما هان الأمر ، ولا أريد أن أتهم المؤلف ، بأنه أحيانا .. يقدم "حشوا".. لا قيمة له ، ولا خير فيه ،

فيشككني في قدراته وذوقه واختياراته ، ولا أحد يفرض عليه الاتيان بنظم غير ذي قيمة ، لأنه يسئ إلى الشاعر ! فهل زاهد المحب - الوله - للجواهري - يريد أن يسئ .. إلى من يحب ويؤثر ؟ أم أن السرعة ، والحرص على توسيع مساحة الكتاب .. وكثرة صفحاته ، تدفع إلى هذه الممارسة الرديئة ، وغياب الدقة ، والجنوح إلى - لم - وجمع ما يصلح وما لا يصلح ، وهذا إن صح .. استهجان بقارئ مدرك واع ، يميز الغث من السمين ، وليس .. كمستسمن ذي ورم ؟! ورحم الله المتنبي القائل :

أعيذها نظرات منك صادقة		أن تحسب الشحم في من شحمه ورم
وما انتفاع أخي الدنيا بناظره		إذا استوت عنده الأنوار والظلم

يذكر المؤلف ، أن الشاعر .. خص " طنجة " في المغرب ، بلد ابن بطوطة .. بقصيدة قصيرة ، ولكنه - أي المؤلف - لم يقدم إلينا شيئا منها . وقد أشرت آنفا إلى أن الشاعر يوشك أن يكون " إقليميا "، وليس شاعر وطن عربي .! فحتى ما قاله عن تونس والجزائر .. لا يمثل القيمة والكم اللذين ينبغي أن يكونا وهو كأنه مدفوع .. بما يشبه الاكراه .! وشاعر الأمة الحق ، لا يميز مشرقها عن مغربها .!

إنني أدرك .. أن الشعر غير السياسة ، وإلا فما بال شاعرنا يقدم قريضه هدية إلى " مونتجمري " .. القائد البريطاني ، وآمال الشاعر الحالم .. في قوم .. لا يخلصون إلا لمصالحهم ، ولو كان الشاعر حيا .. لقلت له إن السياسة - غير الشعر والأدب ! وعجبا أن يساق الشعر إلى قائد إنجليزي .. انتصر في معركة - العلمين - على ألمانيا وايطاليا ، في الحرب العالمية الثانية[٢]. أذاق العراق والبلاد التي استعمرها قومه المر والحنظل والويلات .!

ويا مونتكمري.. لو سقى القول (فاتحا)   سقتك القوافي صفوها السلسل العذبا
ولو كان ذوب العاطفات بشارة   نثرنا لك الإعجاب والشكر والحبا

الفصل السادس

أريد أن أقول .. إن الكاتب قد قرر أن يخصص " أبوابا " لما في شعر الجواهري، فكان أولى به .. ألا يضيع وقتنا ومساحة صفحات، في سوق تلك النتف لشتى المناسبات ذلك في تصوري ، هو منهج الكتابة والتأليف.. عند المؤلفين والمحققين الوعاة للمنهج السوي .!

= إن الفصل السادس من الكتاب .. الذي أمامي ، وتبدأ صفحاته من " ٣١٥ " ، خصصه المؤلف لـ : التفجع والرثاء .. في شعر الجواهري ". وإني ألحظ .. أن الشاعر الكبير لم يصنع ما صنع الشاعر أحمد شوقي .. في احتفائه بمصائب العالم العربي ، والالتحام برجالاته ، حتى إن شعره يكاد ينحصر في بلاده وما حولها ، من الشام وفلسطين ، على حين أن مكانة الشاعر واسمه كبيران في الوطن العربي. وكان ينبغي أن يهتم بهموم الأمة العربية .. من محيطها إلى خليجها .! ولعل عدم استقراره ، صرفت اهتماماته .. عن هموم الأمة العربية . ونجد أن شاعر النيل حافظ إبراهيم.. قد عنى بصناديد الأمة ، ولم يغفل عن الاهتمام برجالات صدر الإسلام إلى أن توفاه الله . وكذلك فعل شوقي . ذلك أن في تاريخ أمتنا أبطالا مجاهدين، قادوا جيوشا ، وحققوا فتوحات ، حتى وصلت جيوشهم إلى أقصى الشرق ، إلى الصين، وغربا إلى المحيط الأطلسي ، نصووا

الإسلام ، فنصرهم الله ، هؤلاء القادة المغاوير هم من هذه الأمة التي ينتسب إليها الشاعر والكاتب ، ونعتز أيضا بالإنتساب إليها. وأضرب مثلا بالتتار، الذين دمروا العراق – وطن الشاعر ، وغيروا وجه ماء نهرها بتراث هذه الأمة الزاخر بالمعارف، وتصدى للمغول أبطال من المسلمين فدحروهم ، وردوهم على أعقابهم خائبين . هذه الحادثة وأمثالها كثير ، ألم تحرك مشاعر الشاعر وهمته.. ليشيد بانتصارات أمته وقادتها .. الذين نصروا الله فنصرهم . وكانوا أقل عددا وعتادا ، ولكنهم كانوا مؤمنين ، فكانوا أعلون ، لم تشغلهم الدنيا ، ولم يغرهم المال ، لأنهم لم يخلقوا لهذا وذاك، تاقوا إلى الأعلى والأسمى والأبقى، فحقق الله لهم ما أرادوا ، لأنهم كانوا صادقين ، فكانوا مع الصادقين.!

وكنت أتوقع أن أرى من المؤلف – من واقع الأمانة في الدرس – رؤية وتعقيبا عن تقصير الشاعر في حق أمته منذ بزوغ فجرها، لأن إغفال أمجادها من قبل شاعر مبرز – نقص – ، كنقص القادرين .. الذين عناهم المتنبي بقوله :

ولم أر في عيوب الناس عيبا		كنقص القادرين على التمام

ونقرأ في ص "٣٢٤"، ما أشار إليه المؤلف بقوله : " امتداد قصائد الرثاء لدى الجواهري إلى خارج حدود الوطن العراقي والعربي". وحين نبحث ، فنجد أن ذلك محدود جدا ، كرثاء الشاعر لغاندي .!

في ص " ٣٢٦ " ، يعقب الكاتب على شعر للجواهري في رثاء "جعفر أبو التمن " فيقول : " إن المنايا تختار الرجال العظام ، وهي تتجاوز الخاملين من الكم المهمل من الناس ".. وأتساءل : أهذا

اعتراض من الكاتب في شيء لا حق له فيه ولا رأي !؟ إنها الآجال المحتومة ، ولو جنح الكاتب إلى الكتاب العزيز ، لقرأ فيه قول الحق : " وما كان لنفس أن تموت إلا بإذن الله ". إذن .. من الواجب التسليم لأمر الله وحكمه .!

وفي ص " ٣٣٧ " ، وهذا الفصل خصص للرثاء ، يقول الكاتب: كما أن هناك اثنتين من قصائد الرثاء تتجاوز الشخصيات العراقية والعربية إلى شخصيات من أقوام أخرى ، هم جمال الدين الأفغاني والزعيم الهندي " .

كم كنت أود – وما تغني الودادة – ، لو أن هذا الاستثناء .. توقف عند الزعيم الهندي ، ولم يطل العالم المسلم جمال الدين الأفغاني ، لكان الكاتب دقيق التعبير موفقا ، بعيدا عن نعرة جاهلية ! ، هل يرى الأستاذ زهدي أن الأفغاني الزعيم المسلم من " أقوام أخرى "؟ . لقد سقت من قبل ، خلال هذا البحث ، أن الإسلام يصنف الأتقياء على أنهم أكرم الخلق عند الله . لا عنصرية ولا عرقية ، لا فضل لأحد على أحد إلا بالتقوى . " وأنا كلنا – لآدم – وآدم من تراب ". عجبا لهذه النغمة النشاز التي يرددها الأستاذ زهدي في كتابه ، وإنها لمحسوبة عليه ، وليست محسوبة له .! ولا أريد أن أتوسع في التجنيس ، لأني أكره دعاوى الجاهلية .!

ولا أزال أرى التكرار ، وأنا أقرأ فصل التفجع والرثاء ، ويلاقيني شعر ، سبق أن قرأته في معرض حديث الكاتب عن اهتمامات الشاعر وما خص به من أناس. كالشعر الذي قاله الجواهري .. في – عبدالمحسن السعدون – .. رئيس وزراء العراق سابقا ، الذي انتحر ص "٣٣٨".

لا أريد أن أطيل الوقوف عند هذا الفصل ، لأن كثيرا مما حواه "مكرور "، سبق أن قدمه الدارس .. في صفحات سابقة ، فلا حاجة إلى إضاعة الوقت .! وسأمر سريعا ، وأتوقف عابرا .. أمام ما ينبغي العناية به والتنبيه إليه .! ففي ص "٣٥١" في رثاء الشاعر لعبدالناصر. وخلال هذا الرثاء ، يعرج الشاعر على فلسطين ، ويذكر كما يقول الكاتب بدور صلاح الدين الأيوبي ، ونحن لسنا أمام مقارنة ، بين صلاح الدين وعبدالناصر . فالأول كان مجاهدا في أن تكون كلمة الله هي العليا ، وكلمة الذين كفروا السفلى ، فقيض الله له النصر . والثاني .. كان محاربا ، وكانت أصوات أعلامه تردد : نتحدى القدر . فعوقبوا بهزيمة نكراء .. " وما ظلمهم الله ، ولكن كانوا أنفسهم يظلمون " !.

ومازال الكاتب زهدي ، كأن في نفسه شيئا غير قليل من أوضار العنصرية والتفرقة ، فيردد اسم صلاح الدين في هذا الموقف الانتصاري الباهر ، ويضيف الكاتب إلى اسم هذا المجاهد المسلم العظيم ، فيقول : "صلاح الدين الأيوبي " ، المنحدر من بطون الأكراد.!

الفصل السابع

في عام ١٩٥٧ ، والشاعر يعيش في الشام ، ينشئ قصيدة.. يهاجم فيها حكام العراق من البعثيين ، فيقول في ص "٣٦٦":

خزيت " بغداد " من بلد		كل شيء فيه مقلوب

وأنا أعترض على شتيمة – بغداد – ، لأنها وعاء ، فما ذنبها، وهذا يشبه قول القائل :

**نعيب زماننا والعيب فينا		وما لزماننا عيب سوانا**

من حق الشاعر أن يهاجم أعداءه .! لكن ما ذنب الأرض والبلد. والشاعر ليس جبانا .. فيلجأ إلى الكناية والرمز ، وهذا ما جنح إليه الكاتب .. في شرحه . ويعيد الشاعر شتيمة – بغداد – ، فيقول :

**خزيت " بغداد " ليس بها		مثل هذا الفحل يعسوب**

وأعيد القول .. إلى أن الفصل السابع من هذا الكتاب ، قد أعيد فيه القول والتكرار ، كأن هذه الحال عادة .. لابد منها .! وهذا الفصل عنوانه : " السخرية والهجاء في شعر الجواهري ". وفي ص " ٣٧٦ " ، يقول الشاعر في دائرة الهجاء ويقسم بغير الله ، وقد تعقبت مثل هذا التجاوز ، الذي يهبط إلى الشرك :

**أقسم بالكافورلا		أقصد شتم العنبر**
**لأنت فوق البشر		فوق القضاء والقدر**

وإني أستغفر الله .. من هذا التطاول .! ومرة أخرى ، كان ينبغي ألا ينقل إلينا الكاتب هذا العبث ، بل يدعه في ديوان قائله – وحسابه على الله تعالى – .

ينقل إلينا الكاتب .. هجاء الجواهري لـ : " أرشد العمري " ، ويثني على قوله بـ – رحمه الله – إذن لماذا نقلت إلينا هذا المكروه؟ ومطلع هذا الهجاء مضحك . يقول : الشاعر :

**تركوا البلاد وأهلها		لخيال مسعور بجنه**

وعجبت من تعليق الكاتب على بيت من هذا الهجو والعبث ، فيقول المؤلف : " يشير الشاعر هنا إلى الوظيفة السابقة لأرشد العمري، باعتباره أمينا للعاصمة مسؤولا عن نظافة الشوارع وعن صحة المستهلكين فيما يشترون من الباعة عدا كونه مسؤولا أيضا عن الفنادق والعاملين فيها ومعظمهم من المسيحيين واليهود إلخ " . وأسأل ما هي الغرابة في هذا ؟ إنها طبيعة وظيفته .. من مواطنين أو مقيمين ، شيء طبعي جدا ، فماذا ينكر الكاتب ، وهو قد أقحم .. المسيحيين واليهود ! أقول : ما هي الغرابة ؟

الفصل الثامن

يختص هذا الفصل بالشكوى والانتصاف ، كما أشار الكاتب . ونقرأ هذا البيت من قصيدة الشاعر الميمية :

وكم من خمول لاح في وجه مترف		وكم من نبوغ شع في عين عادم

ويشرح الكاتب في الهامش ، ص " ٣٩٩ " ، أن العادم ، هو المعدم . لكني أرى أن الشاعر قد أخطأ ، والكاتب يتستر عليه . ذلك أن العادم اسم – فاعل – ، وأن – المعدم – اسم مفعول ، فكيف يحل أحدهما محل الآخر !؟ وسياق البيت يتطلب اسم مفعول – معدم – . وكأني بالكاتب يشير .. أن غض الطرف ، ولكني لست من نمير !.

ونقرأ هذا البيت .. في ص " ٤٠٠ " ، من قصيدة للشاعر عن أبي العلاء ، وفيه ما يؤكد انحراف الشاعر ، فيقول الجواهري :

لكن بي جنفا عن وعي فلسفة		تقضي بأن البرايا صنفت رتبا

ويعلق الكاتب ، عن – مواقف الشاعر السياسية – ، واتهامه – باعتناق الشيوعية–، بما أسماه – الاتجاهات الحزبية المتواجدة –. و"المتواجدة " ، تعبير خاطئ ، لأنه من " الوجد "، ولو قال الموجودة.. لأصاب .! وموضوع الاتجاهات الحزبية لا أريد الوقوف عنده اليوم . غير أن سياق هذا البيت الذي سقته فيه رفض لما قدره الخالق سبحانه وتعالى ، الذي نجده في الكتاب العزيز ، في قوله تعالى : (أهم يقسمون رحمة ربك ، نحن قسمنا بينهم معيشتهم في الحياة الدنيا ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات ليتخذ بعضهم بعضا سخريا ، ورحمة ربك خير مما يجمعون). لكن الشاعر لا يميل إلى قبول حكم الله وتقديره ، فيقول : إن به جنفا ، أي ميل ، وسمى تقدير العزيز الحكيم – فلسفة – وهو انحراف ماركسي . رغم أن هذا المذهب آل بأهله إلى الجوع والفقر المدقع ، وحرمان قاتل من كل متاع الحياة .! والشاعر لا يريد أن تكون الخلائق رتبا ، وإنما شيوعية حمراء محرومة .!

وأقرأ العجب فيما ساقه الكاتب ، في ص " ٤٠٢ " ، تعليقا على قول الشاعر :

يملك المزارع ما   يزرع لا عبدا يسام

وهو من قصيدة " ستالينغراد " ، ويذكر أن " تولستوي " ، الكاتب الروسي الشهير – وزع اقطاعيته الخاصة على الفلاحين ، بحثا عن تحقيق العدالة – ، ويضيف الدكتور زهدي رأي صاحبه الجواهري، الذي يدينه .. بأنه من أنصار الشيوعية ودعاتها ، فيقول زهدي : " إذ يرى الجواهري أن هذه الأحلام لم تتحقق بصورة كاملة إلا في النظام السوفياتي " . سبحان ربي ! . وأسأل الكاتب قبل

الشاعر .. الذي رحل: أحق هذا ؟. وهل نظام السماء وعدل الخالق سبحانه وتعالى ، القائل : (ولا يظلم ربك أحدا) ، ليس فيهما عدالة ؟ إذن أنظمة الإسلام العادل .. التي هي من عند الله ، لم تحقق ما حققه النظام الشيوعي ، " الذي أعطى الأرض لزارعيها " .! إن الجواهري يتجاهل بل ينكر عدل الإسلام في كل شيء ، لأنه تحول إلى رجل أحمر – والعياذ بالله-. وهل عند الروس حقوق لشعبهم أو شيء من حياة إنسانية ؟ لا شيء من هذا، ولا قيمة للحياة الآدمية هناك ! بل ولا حياة البتة ..تليق بالإنسان الذي كرمه خالقه ، في قوله تعالى : " ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات " .

ويقول الجواهري :

يا " تولستوي " ولم تذهب سدى	ثورة الفكر ولا طارت هباءا
يا – ثريا – وهب الناس الثراءا	قم ترى الناس جميعا أثرياءا
قم تجدهم مالكي غلتهم	من على عهدك كانوا الإجراءا

وأسأل . كم عدد من أسعدهم هذا المفكر الكبير ؟. ولا أمل السؤال: وهل ما ساقه الشاعر الجواهري .. وفق شرح المؤلف : " أن – تلك – الأحلام لم تتحقق بصورة كاملة إلا في النظام السوفياتي "! إنني أستبعد تجاوزات قدرة فرد ، يزعم أنه أسعد بعض مواطنيه ، إن صح القول وصحت الرواية ، وأردد قول الحق : " كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا ". وحتمية هذا الادعاء .. تعني أن الشعب السوفياتي أسعد شعوب الأرض ، حسب زعم شاعر يقول زورا وبهتانا ، وينسب الشيء إلى غير أهله .!

وحول دفاع الجواهري عن المرأة ، وتعليق الكاتب بما أسماه : " المساواة الحقيقية مع أخيها الرجل " . ورب قائل يسأل :

المساواة في ماذا ؟ وماذا يعني قول الكاتب : " من الانتصار لحقوق المرأة وآدميتها". وإذا قيل ذلك في العصر الجاهلي ، فأنا أؤيد ذلك ، لكن اليوم .. ماذا يعني بحقوق المرأة وآدميتها ؟ ما هي الحقوق الضائعة لها ، وهي تتمتع بحقوقها التيشرعها الله فى كتابه العزيز ؟ أما آدميتها فهي مصونة ، لأنها قوية وصلبة ، وليست متخاذلة ولا مستضعفة ولا هينة ، ولا مهينة، إنها واثقة من مكانتها ، والأدلة والشواهد أمامي كثر . ومن أهم المزايا أنها تعلمت ، وهذا من حقها، وبالتعليم وقوتها وكيدها ، و﴿إن كيدهن عظيم﴾.. بلغت أربها. ولست حاسدا لها، ولكني أريدها أن تذكر نعم الله عليها فتشكرها ، وألا تكفر بالعشير. أما أن :

تحكم البرلمان من أمم الدنيا نساء تمثل الأقطارا

كما قال الجواهري في ص " ٤٠٥ " ، فذلك ليس من دور المرأة ولا عملها !

وحول الأم والأمهات ، ص " ٤٠٧" ، نقرأ هذا البيت ، في ص - ٤٠٨ - :

وليس رضيع صدرك بالمجاري وليس ربيب حجرك بالمضام

إنني أرى الكاتب السيد – زاهد – ، يلتمس الأعذار للشاعر حتى في أخطائه ، ويجنح إلى تفسيرات من عنده ، مما لا يحتملها المعنى ، فهو يقول في الهامش عن المضام: "يقصد بها الذي يقر على الضيم وليس الواقع تحته .. مما يوحي به معنى الكلمة ". وهذا تخريج لا يساعد عليه سياق البيت ومعنى المضام . والأستاذ زهدي .. تطوعا منه يحمل الأشياء ما لا تحتمل ، وهي افتراضات مرفوضة ، لأنها خاطئة وباطلة.!

ويقول الشاعر ، في ص " ٤١٠ " :

ولا تقل ترة تبقى حزازتها   فهم على أي حال كنت قد وتروا

وشبه جملة : على أي حال كنت - تعبير ليس شعريا - والتكرار الحشوي .. الذي أشرت إليه آنفا ، كأنها عادة ، أصيب بها المؤلف ، إضافة إلى ما نلاحظه من تكرار لعناوين وأبيات عن - دجلة الخير - . والكلام على هذا النمط .. يدعو إلى الملال ، ويبرر أحقية القارىء في اتهام الكاتب بأنه لا يراعي وعيه وإدراكه، أم هي " غفلة" من الكاتب ، دفعت إليها عادة غير محببة ؟، بيد أن الأمر فيه إسراف، والإسراف منبوذ في حالات ومواقف كثيرة! فدجلة الخير .. تسير معنا عبر صفحات الكتاب ، وهذا فرض ثقيل وممقوت ، يأباه الذوق والحس، والشعراء والكاتبون ،يفترض فيهم أنهم أولو حس وذوق ، ولكنهم أخياف في ذلك ودرجات .! إنني أكره المبالغة ، لأن فيها تجاوزا ، وشيئا من عبث ، والكتابة الحقة الجادة ، تتطلب دقة وكياسة وقدرة ، وإذا خلت من ذلك .. أصبحت ثقيلة لا يعول عليها ، لأنها لا تحترم القارئ الجاد الواعي : انظروا إلى قول الكاتب ، في ص "٤٢١"، وذلك .. في تعليقه على قصيدة الشاعر ، التي عنوانها : " أرح ركابك ". أنشأها الشاعر .. حين سئم الغربة والترحال ، وأمل أن يترك منفاه ، ويرتاح من الكبد . والقصيدة قوية، ومن قصائد الشاعر الجياد وشعره المتميز . والتعبير الذي فيه معاناة ، سواء كان شعرا أم نثرا ، طالما واتته القوة والتجويد، لأنه صادر عن انفعال ، مرده قوة، فيكون الطرح متميزا .. نابضا ، لأنه تصور لحالة ، دفعت إليه إرادة ، لا تصبر على الرتابة والضعف والاستخذاء . ومرد ذلك قوة وقدرة .! يقول الشاعر :

أرح ركابك من أين ومن عثر	كفاك جيلان محمولا على خطر
كفاك موحش درب رحت تقطعه	كأن معبره ليل بلا سحر
بحسب نفسك ماتعيا النفوس به	من فرط منطلق أو فرط منحدر
أناشد أنت حتفا صنع منتحر	أم شابك أنت مغترا يد ...
أم راكب متن نكباء مطوحة	ترى بديلا لها عن ناعم السرر
خفض جناحيك لا تهزأ بعاصفة	طوى لها النسر كشحيه فلم يطر

إن تدفق حماسة الكاتب .. دفعه إلى القول ، تعليقا على معطيات هذه القصيدة القوية، في نسيجها ومعانيها وأغراضها ، قوله: " إن أكبر خطأ يمكن أن يرتكبه قارئ لهذه القصيدة أن يخلد إلى الهدوء ، إذ هو بإزاء عاصفة قرت إزاءها النسور طاوية أجنحتها متهيبة من الطيران " إلخ . كتابة انفعالية ، واتهام لقارئ واع . وكنت أوثر أن يكون تعليق الكاتب ألطف .. من تعبير فيه تجهيل لقارئ ، يفترض فيه الوعي والحرص والقدرة والإدراك ، أما القارئ الخامل فلا يعبأ له . غير أن منهج الدرس ، ليس أسلوب الإثارة والاتهام .! ولعل الكاتب انفعل بالقصيدة ، وهو نفسه يشكو الأين والغربة والتشرد، وقد نعذره ، لكنا ونحن في حال درس، فإن ذلك يدعو إلى التوازن ، ورجحان الرأي قبل غيره من سبل الإندفاع والحماسة .. في غير موضعهما.! إننا نؤكد .. أن الحرمان والضيق بالحياة ورفض الظلم ، أنطقت الشاعر المتحفز الثائر.. بالروائع ، يضاف إلى ذلك طموحه . وإن رفضه جر عليه الحرمان والعنت الذي أصبح فيه ، وهوناتج من طبعه وقلقه وهمومه .!

ونقف على ما ألمح به المؤلف ، فيما قال الأستاذ حسن العلوي في كتاب ألفه عن الجواهري ، وما مر بالشاعر من حرج في حياته ، وأشار إلي قول الشاعر عن أحمد شوقي ، ص " ٤٢٦ " :

وسط القصور العامرات وبين قائمة الزهر

ولم تعجبني كلمة قائمة ، فهي مبتذلة ، وليست شاعرية . إذا: الجواهري .. يريد أن ينال حظوة .. كحال شوقي ، والرأي عندي .. أن شوقي ، اضطر في مراحل عديدة من حياته نتيجة تغيير الخديوى والظروف السياسيه بعد منفاه ، فهادن وساير ، فحفظ بذلك نفسه وكرامته . أما الجواهري.. عله لم يستطع أن يروض نفسه ، وقد غلبه طبعه الصراعي .. وجره الى خصومات فدفع الثمن من استقراره، فبقى منبوذا ومحروما ومشردا !. ونراه يندب حظه العاثر ، فيقول في ص "٤٢٧" :

حييت بندمان و... فغاظني بأني ما ملكا حييت ولا قصرا
ولو بهما متعت مازلت ساخطا على الدهر إذ لم يحبني حاجة أخرى

والشاعر يعلن .. أنه لو نال ما أراد ، لبقى ساخطا ، ذلك أنه لم ينل حاجة أو حاجات.. لم يفصح عنها .! فهل كان يريد الخلد ، وهو مستحيل ، .! ولو أن الشاعر صانع وهادن ، وسمع مقولة أبن أبي سلمى، لأ راح واستراح ، غير أن طبعه قتالي ، لا يجنح إلى السلم والمداراة ، ولكنه العنف الذي لا يهدأ ، يقول زهير :

ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطا بمنسم

والشاعر قلق النفس ، وقد تعب من العناء ، وأجهده السرى، فنراه يردد في ص "٤٢٨" :

نممت مقاما بالعراق وعلني متى أعتزم مسراي أن أحمد المسرى
لعلي أرى شبرا من الأرض خاليا كفاني اضطهادا أنني طالب شبرا

ونقرأ في ص " ٤٣٠ " .. وصف المؤلف شاعره ، بأنه " قد

استقر نهائيا على القمة الشاهقة للشعر العراقي بل والعربي " ، وقد لانختلف معه حول مكانه الجواهري فى الشعر العراقي المعاصر ، لكني لا أسلم بقوله عن موقعه : " الذي لا يضاهيه فيه أحد في تاريخ الشعر العربي الحديث" . وهذا الرأي أو الحكم عليه تحفظ . فهذه الفرادة .لا يمكن أن يوصف بها واحد ، لأن الشاعر كغيره ، لا يجيد في كل ما يقول، فكيف يعطيه الكاتب ما لا يستحق، ولا يقبله الدارسون والنقاد!؟ هذه أحكام عاطفية .. لا يؤبه لها ، وهي ارتجالية . وأعجب من قول الكاتب ، وهو يقول ما لا يملك ولا يضمن ، وهي شطحات شاعر وقول شاعر يرتجل ، وهو يردد إعجابه بشاعره ، و " أن الأمة لابد مكرمة ذكراه عام " ٢٩٠٠ " للميلاد في المهرجان الألفي لميلاد شاعر العروب الأكبر محمد مهدي الجواهري ، كما فعلت للمعري والمتنبي ". وكلمة لابد، وهم وعبث ! ونسأل: من أعطى الكاتب الحق فى أن يصدر هذه الاحكام جزافا؟ و هل ستبقى الحياة ٩٠٠ سنة أخرى ؟ ثم كيف نجزم بأن الجواهري شاعر العرب الأكبر؟ عواطف وأحكام مرتجلة أملاها الهوى ، وقد تكون هناك عوامل أخرى لاعلاقة لها بالمعايير الأدبية.!، لا تدخل في موازين الدرس المتقن .. والأحكام التي يحتج بها !

وأضحكني قول الشاعر الجواهري ، في ص " ٤٣١ " :

تطاول القاع حتى استقعرت قمم	واستأسد الغي حتى استنوق الرشد

ونحن لا نعرف إلا استنوق الجمل . فكيف يستنوق الرشد ؟ يمكن أن يختل ويغيب ، أما أن يوصف بوصف الجواهري ، فإنه ضرب من الهلام ! وأعجبني قول الشاعر :

وما برح العراق محك صبر	يطاق بأرضه غير المطاق

وندم الشاعر الجواهري ، على قصيدته ، التي قالها يوم

تتويج الملك فيصل الثاني ، ولعل مرد ذلك .. أن خصومه استغلوا هذا الموقف، حتى إن الشاعر أسقطها من ديوانه ، وسماها " النكسة " و- البلية - ، و- الهاوية - ، و"زلة العمر" . والذي أراه أن لا تثريب على الشاعر فيما صنع ، لأنه من طبيعة الشعر .. مدح رمز البلاد، والتهنئة بمناسبة التتويج للملك . وأنا مع الكاتب ، نختلف مع الشاعر في هذا التراجع ، ومرد ذلك .. أن ذم خصومه له أثر في نفسه ، حتى إنه رأى ما صنع سقطة وزلة ، وما أطلقه عليها من أوصاف حزينة، كأنه وقع في كارثة لا توبة منها ولا غفران . في حين أن الأمر لا يعدو أن يكون جزءا من الحياة ومن التاريخ الوطني !

وأتجاوز " الفصل التاسع " ، المختص بـ : السانح والبارح في شعر الجواهري . ذلك أنه كان ينبغي أن يوجه لطلاب المدارس الثانوية ، أو أولى تمهيدي.. في الجامعة بكلية الآداب ، وليس محل هذا النمط من الشعر هنا .. في هذه الدراسة ، التي لم تكن دراسة بمعناها الدقيق . ذلك أن هذا الباب يخرج عن توجه هذا العرض .. الذي عنى به المؤلف، عن شعر الجواهري . إذ لسنا في فصل مدرسي.. حول أمر النقائض والقرائن وما إليهما . وكان الأجدر بالمؤلف أن يخصص فصلا .. يتحدث فيه عن القوة والضعف والتجديد والابتكار .. عند الشاعر الكبير ، أو يفند ما تحدث به ذلك الكاتب العراقي .. " سليم طه التكريتي " عن الشاعر .. والتناقض في حَياته ، وما لاقى من جراء ذلك من عناء . والقارئ سوف ينصرف عن هذا الحديث .. الذي لا يعنيه ، لأن موضعه كما قلت فصل مدرسي ! إذ ماذا يهم قارئ ، حين يقرن شاعر .. أي شاعر ، بين فعلين مضارعين ، مثل : تبتغي وترتجي ، أو بين لفظين : المطمع ، المطلب. وهذه اللوحات أو الألواح التي يسوقها الكاتب .. ليملأ بها فراغات في فصل !! ذلك أن اللوحات .. تحتاج إلى قاعة .. تعرض

فيها ، ليراها الزائرون إذا أرادوا ، أو كان الأمر يعنيهم .! ولقد امتد الحديث إلى الاستشهاد بآيات من الكتاب العزيز .! وأسأل : ما الدافع إلى ذلك ؟ لا أدري.!

وبعـــــد :

فلعلني قد بلغت أربي .. من هذه الوقفات .. مع هذا الكتاب ، الذي جاءني بتكليف .. أن أقرأه ، ثم أستخرج منه .. ثلاثة أو أربعة - محاور - ، لتدارسها ، واختيار من يتحدث عنها ، في لقاء يحدد ذلك .. في منتدى .. يشارك فيه دارسون ومؤلف الكتاب. ولكن لم يتح لي ما طلب مني ، لشواغلي ، وعقد الملتقى ولم أحضره ، وحين أنجزت وقفاتي مع كتاب - الجواهري - ، آثرت نشره ، ليقرأه من شاء. وأعلن استعدادي الدخول في حوار مع مؤلفه ، أو من يعن له ذلك .. بعقلانية وموضوعية ، وصولا إلى كلمة سواء . وأرجو أن يتاح لي قراءة شعر الجواهري ، والوقوف معه ، متأملا ودارسا ، ومتمعنا في جيده وروائعه ، وكذلك الصور الجمالية فيه ، وما انتابه الضعف، وذلك شأن أي شاعر ، يخطئ ويصيب ، يعلو ويهبط . ومن يدعي في فن من فنون الحياة الكمال .. فقد انزلق بغروره .. ومن دفعه هوى إلى أن يلبس غيره وشاح الريادة والتفرد .. فقد جنى على نفسه ومن عنى. ذلك أن الذي يعمل ، يصيب ويخطئ ، لأنه بشر خطاء . والله المستعان .

الهوامش

١) أحمد حسن الزيات ، مجلة الأزهر ، صفر ١٣٨٤ - يوليو ١٩٦٤ - الافتتاحية .
٢) العلمين : بلد في غرب الأراضي المصرية - على البحر الأبيض المتوسط .

* * *

ما بعد الحداثة

نظرة في تاريخ المفهوم

السيد إبراهيم

ملخص البحث :

إن حقبة ما بعد الحداثة هي مرحلة من مراحل ثلاث ، يرى الباحثون الذين يتتبعون تاريخ الأفكار في الثقافة الغربية أنها تشكل مساراً مرت به سلسلة من الأفكار الكبرى في هذه الثقافة ، بحيث يمكن فهم هذه الأفكار وتتبع تاريخها عبر هذا المسار . فأولها الطور الديني الذي برزت فيه فكرة العناية الفوقية "Providence "، باعتبارها طريقة في التفكير وتفسير الظواهر . ومن فلاسفة هذا الطور من أطوار التفكير الغربي المفكر المسيحي " أوغسطين " في القرن الرابع الميلادي الذي كان لكتابه ... تأثير عميق في تشكيل الحضارة الغربية.

والطور الثاني : طور "العلم" و "التنوير" الذي كانت الغلبة فيه لفكرة التقدم " Progress " وللنزعة الإنسانية القائمة على الثقة في قدرات الإنسان .

والمرحلة الثالثة مرحلة الإنزلاق إلى العدمية "Nihilism" التي ترى الكون لعباً محضا لا ينضبط بغاية أو هدف أو قانون كلي . وبرزت في الصدارة هنا فكرة " النسبية المطلقة "، وهذه المرحلة هي التي يحياها الفكر الغربي الآن .

أما الطور الأول ، فقد كان تمهيداً للطور الذي يليه في القول بفكرة التقدم ، لأن القول بالعناية الفوقية التي توجه التاريخ إلى غاية ، كان ينطوي على القول بأن التاريخ يمضي في حركة أمامية غايتها الخير المطلق الذي إليه المآل آخر الأمر . فهي فلسفة تفاؤلية تلهم الأمل

وتستهجن الاستسلام واليأس . وقد عملت هذه الرؤية على تزكية النظرة " التنويرية " التي كانت ترى الإنسانية تمضي في حركة تقدمية في ظل العلم Science . فالإنسان في ظل هذه الرؤية يتقدم من انتصار إلى انتصار في معرفة الحقائق وضبط الطبيعة أو الواقع . هذه النظرة باركها المفكرون المسيحيون أنفسهم . وما أدركوا أنها ستنتهي آخر الأمر إلى طرد فكرة التدخل الميتافيزيقي وإعلاء شأن العقل وحده وإحلال الثقة بالحواس محل الثقة بالماوراء .

كذلك انطوى عصر التنوير أو الحداثة " المودرنية " على الفكرة التي أدت إلى طرد فكرة " التقدم " نفسها ، وبالتالي العصر كله – إذا نحن نظرنا إلى ما بعد الحداثة على أنه انبتات على الحداثة ورفض لها ، وهي نظرة مشروعة – وذلك لأن نزوعه إلى الفرار من " الدوجما " وإفساح المجال للعقل للتمحيص والوصول إلى اليقين ، انطوى على فكرة نسبية المعرفة . لكن لم يكن لهذه الفكرة فاعلية حقيقية إلا في حقبة متأخرة هي الحقبة التي يحياها التفكير الحديث اليوم ، حيث " النسبية " هي أساس ... وقد أدى ذلك بالضرورة إلى نبذ النظرة التي قامت عليها فلسفة العلم ، وهي النظرة التي ترى العلم قائماً على أساس صلب من الحقائق المتيقنة التي يمكن للحواس ملاحظتها وأنه وحده – أي العلم الذي هو ربيب العقل – سبيل الوصول إلى الحقيقة. فقد تبين للنظر الحديث أن ملاحظاتنا أنفسها إنما تعتمد على افتراضات تنبع أصلاً من رؤية موجودة لدينا للعالم هي قائمة قبلاً وهي سابقة للملاحظة وتشكل هذه الملاحظة ولا سبيل إلى الخلاص من ذلك ، وإنما ترتبط هذه الرؤية التي لدينا للعالم بما يسمى أوضاع القوة Power Position ليس غير .

من هنا ارتبط " ما بعد المودرنية " – وهي الترجمة التي أفضلها لمصطلح Postmodernism – بالتخلي عن القول بوجود أساس أولي ثابت

لا يقبل النقض ، يرتكز عليه الفكر ، ومن ثم كان " ما بعد المودرنية " نزعة إلى رفض الأساس واتجاهاً مرادفاً للإتجاه لنقض المنطلق اليقيني الثابت "Antifoundationalism" فانفتح الباب على مصراعيه للإنزلاق إلى العدمية واعتبار " الحداثة " التي تقول بالقوانين الكلية منهجاً عقيماً .

إذا أردنا أن نعرف مصطلح ما بعد الحداثة ، فإنه ليس بالمصطلح الذي يسهل تعريفه . فلقد استعمل في وصف عدد واسع من الممارسات في مجال الفنون ، تمتد من النزعات المحافظة إلى حركة الطليعة[١] ، وهي نفسها التي أطلق عليها مصطلح الحداثة[٢]. ثم إنه لا يمكن القول بوجود نظرية بعد حداثية موحدة ، أو حتى جملة من المواقف متماسكة ، بل " نحن بصدد دائماً بالتباين بين النظريات والتضارب في المواقف التي غالباً ما يجمعها معاً وصف واحد هو " بعد حداثية "، كما نصدم بقصور هذه النظريات عن أن تبلغ مبلغ النظرية[٣].

إن المشكلة التي تواجه الناقد الذي يحاول البحث عن تعريف لما بعد الحداثة تكمن في المفارقة التي يشتمل عليها موضوع التعريف ، وهي كونه في الأساس حرباً على النزوع إلى التعريف والتحديد ، وعدواً للتصنيف ، ولا يجد نفسه إلا حيث يكون الفرار من الأعراف المصطلح عليها[٤].

وبادىء ذي بدء يمكننا أن نحذو حذو أصحاب النظرية الاجتماعية، فننبه إلى وجوب التفرقة بين مصطلحين اثنين يمكن أن نطلق على أحدهما الحداثة ، ترجمة للمصطلح الأجنبي Modernity ، وعلى الثاني المودرنية ترجمة للفظة الإنجليزية Modernism – قياساً على ما تم في العربية منذ فترة ليست بالوجيزة من نقل أسماء الحركات الأدبية كالرومانسية والسريالية وغيرهما في صيغة المصدر الصناعي وإبقاء الأصل بغير ترجمة ، وكأنها أسماء أعلام .

أما الحداثة فمصطلح يشير إلى حقبة زمنية بعينها وقعت فيها جملة من التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في واقع المجتمع الغربي ، فهو عند ماركس وفيبر وغيرهما مصطلح تاريخي يفصل بين زمنين . فهو يشير إلى العصر الذي يلي " العصور الوسطى" في الغرب أو الذي يلي الإقطاع(٥). وأما المودرنية فمصطلح يراد به الدلالة على تلك الاتجاهات في الفن التي نهضت في العصر الحديث ، كالإنطباعية والفن للفن والتعبيرية والسريالية والحركات الطليعية الأخرى(٦)، وكانت نوعاً من التمرد على الحداثة وما جاءت به من المظاهر الاستلابية للثورة الصناعية في الغرب وصبغ كل شيء بصبغة العقل ، كما أنها أرادت بالفن تغيير الوعي والوصول إلى تحقيق الذات على نحو خلاق(٧).

كذلك يقال في ما بعد الحداثة Posmodernity وما بعد المودرنية Postmodernism . فالتفرقة بينهما كانت تفرقة بين الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الجمالية .

وكان المؤرخ البريطاني المشهور أرنولد توينبي Arnold Toynbee قد تبنى هذا المصطلح فيما أخرجه للناس عام ١٩٥٤ من المجلدين الثامن والتاسع من كتابه دراسة التاريخ A Study of History ، بعد أن ظهر المصطلح في كتاب أراد به صاحبه وهو سومرفيل Somervell أن يلخص الأجزاء الستة الأولى من كتاب توينبي ، وذلك في عام ١٩٤٧ ، مشيراً إلى فكرة انتهاء حقبة الحداثة . وتوينبي يشير بمصطلح ما بعد الحداثة إلى الحقبة التي تبدأ في تاريخ الغرب من عام ١٨٧٥ ميلادية ، لتمثل المرحلة الرابعة من هذا التاريخ ، بعد أن جعل كل حقبة من الحقب الثلاث الأولى تمتد إلى أربعة قرون ، فالأولى وهي حقبة العصور المظلمة من ٦٧٥ إلى ١٠٧٥ ، والثانية حقبة العصور الوسطى ١٠٧٥ – ١٤٧٥ والثالثة حقبة العصور الحديثة ١٤٧٥ – ١٨٧٥ .

أما مرحلة ما بعد الحداثة فقد وصفت بأنها تمثل تغيراً دراميـــاً عن العصر الحداثي السابق عليها وانبتاتاً عنه . وهي حقبـــة الحــروب والقلاقل الاجتماعية والثورات . وقد أطلق عليها توينبي عصر الفوضـــى والنسبية الشاملة ، مقارناً إياها بحقبة الحداثة وهي حقبة البورجوازيـــة من الطبقة المتوسطة ، وتتميز بالاستقرار الاجتماعي والعقلانية والتقدم. أما حقبة ما بعد الحداثة ، فهي على النقيض من ذلـــك حقبـــة القلاقـل والاضطراب الاجتماعي ، وتتميز بانهيار العلاقات العقلانية التي قـــامت عليها الحداثة وتهاوي قيم الحقبة التنويرية أو الحداثية[٨].

ولم يستعمل مصطلح ما بعد الحداثي ، أو ما بعـــد المودرنـــي ، باتساع في مجال النظرية الثقافية لوصف الفنـــون التـــي جـــاءت بعـد المودرنية إلا في الستينات والسبعينات . ففي هذا الوقت أخذ كثير مـــن أصحاب النظرية الاجتماعية والثقافية يتحدثون عن انشـــقاق جـــذري أو طلاق بائن بين الأشكال الفنية الجديدة وثقافة الحداثة . كتبـــت ســـوزان سونتاج Susan Sontag مثلاً سنة ١٩٧٢ معـبرة عـــن رفضـــها للنظـــرة المودرنية وطرائقها في التفسير ، ومحتفية بظهور حساسية جديدة فـــي الثقافة والفنون – ابتداء من أواسط الستينات – تتحدى الاتجاه العقلانـــي في البحث عن المضمون والمعنى والنظام ، وتواجه ذلك بالاستغراق فـــي الانتشاء بالشكل والأسلوب وإيثار الاستمتاع على هرمنيوطيقا المعنـــى ، وهي تعد ذلك تطوراً إيجابياً في مواجهة الجوانـــب القمعيـــة للمودرنيـــة والحداثة[٩].

على أن مصطلح ما بعد الحداثي Postmodern لـــم ينتشـــر هـــذا الانتشار الواسع ، فيصبح على ألسنة الكافة إلا بعـــد أن نشـــر المفكـــر الفرنسي ليوتار Jean-François Lyotard كتابـــه : Postmodern Condition الذي نشر بالفرنسية عام ١٩٧٩[١٠].

وقد ارتبط المصطلح في حقبة الثمانينات[١١] بأسماء بعض أعلام المفكرين مثل بودريار ، ودريدا ، وفوكوه ، وكذلك ليوتار .

وقد ظل الجدل دائراً منذ السبعينات حول المودرنية في الفن هل أفل نجمها أم لا . فمن الباحثين من لا يرى ما بعد المودرنية إلا امتداداً للمودرنية ، وهي الجيل الثالث والرابع منها ، وأنها لا تستحق في أحسن الأحوال إلا أن تسمى المودرنية الجديدة[١٢].

كذلك هناك من لم يزل يدافع عن مشروع الحداثة ، مثل هابرماس Habermas ، ويرى فيها " إمكانات لم تخرج بعد إلى الوجود وطاقات من شأنها أن تتلافى أوجه القصور فيها وتتدارك الآثار التدميرية التي تمخضت عنها "[١٣].

وهناك من ينتقدون ما بعد الحداثة ولا يرونه إلا هوساً عارضاً أو اختراعاً خلاباً اخترعه أهل الفكر بحثاً عن خطاب جديد يكسبهم امتيازاً ثقافياً ، أو يرونه لوناً آخر من أيديولوجية محافظة تحاول أن تنتقص من قيم الحداثة ونظرياتها ذات الطبيعة التحريرية . والماركسيون الجدد أمثال جيمسون Fredic Jameson ، وهارفي David Harvey ، يرون أنها تمثل مرحلة عليا من الرأسمالية تتميز بدرجة أعظم من التغلغل الرأسمالي وتلاشي الهويات وضياعها على مستوى العالم[١٤]. وهم إنما يهاجمون فيها النسبية والاتجاه العدمي واللاعقلاني ، وهي أشياء تقع منها في الصميم[١٥].

أما أنصار ما بعد المودرنية ، فقد انتقدوا ثقافة الحداثة انتقاداً عنيفاً ، وناصبوها العداء ، وأخذوا يلهجون بفلسفة جديدة اقترنت بنيتشه ، وهيدجر ، ودريدا ، وورورتي وغيرهم[١٦]. وهم ينتقدون نظرية الحداثة ابتداء من ديكارت ، مروراً بعصر التنوير ، وانتهاء

بالنظرية الاجتماعية عند كومت Comte وماركس K. Marx وفيبر Weber وغيرهم، لبحثها عن أساس تقوم عليه المعرفة ولمزاعمها في تعميم النظرية وشموليتها وصدقها على جميع الظواهر ، ولتنفجها بأنها تقدم حقائق يقينية ، ولثقتها في العقل ، وهي ثقة لا يراها المنتقدون إلا سرابا وأضاليل[١٧].

والذين يتتبعون تاريخ الافكار في الثقافة الغربية يرون أن ما بعد الحداثة يقع ضمن سلسلة من الأفكار الغربية ذات الأهمية الكبرى ، يمكن فهمها وتتبع تاريخها عبر مسار يمر بمراحل ثلاث تبدأ بفكرة العناية الفوقية Providence ، بوصفها طريقة في التفكير وتفسير الظواهر ، ثم تحل محلها فكرة " التقدم " Progress ، وتنتهي الأفكار آخر الأمر بالوقوع في العدمية Nihilism .

أما العناية الفوقية فتعني المافوق يرعى ثم لم يتخل وهو يظل يلحظ ... عجلة التاريخ وهي تدور للأمام إلى غاية منشودة ، هي الخير المطلق . ومن فلاسفة هذا الطور من أطوار التفكير الغربي المفكر المسيحي أوغسطين الذي عاش في القرن الرابع الميلادي، وكان لكتابه... The City of God تأثير عميق في تشكيل الحضارة الغربية . وفكرة العناية ترفض رفضا مطلقا فكرة أن التاريخ يتحرك حركة دائرية ، فهي لذلك فلسفة تفاؤلية تلهم الأمل في المستقبل ، وليس الاستسلام أو التشاؤم . وهذا راجع إلى الإيمان بأن كل شيء في جملته إنما يسير نحو الأفضل .

وقد تلاءمت هذه الفكرة مع فكرة الحقبة التنويرية في "التقدم". بل إن الحقبة التنويرية أججت الاعتقاد بأن البشرية لم يزل ينتظرها – في ظل العقل – مزيدا من التقدم السريع. وبارك مفكرو المسيحية نظرة "التنوير" Enlightenment . وهنا تقع المفارقة الساخرة ، فلم يكن أحد

يدري أن إعلاء شأن العقل وإغفال دور التدخل الفوقي سيفضي إلى جعل فكرة التقدم بديلاً دنيوياً عن فكرة العناية ، فإن الثقة بالعقل والحواس تعاظمت حتى حلت محل الثقة بالعناية ، ومهدت الطريق للنظرة العلمية التي دانت بها حقبة التنوير . ومما عمل على دعم هذه النظرة الجديدة أن أوروبا حينئذ كانت مقبلة على نهضة لم يشهد تاريخها لها مثيلاً ، فعلت علواً كبيراً في مجال السياسة والاقتصاد، مما أفضى إلى الثقة بأن تلك النظرة في تمجيد العقل والثقة به قائمة على أساس متين[١٨].

ولما كان مشروع التنوير مؤسساً على أن يتحرر من " الدوجما" أو العقائد الموروثة وأن يفسح للعقل المجال للوصول إلى اليقين ونبذ كل ما من شأنه ألا ينصاع للجزم أو الحسم ، فقد كان منطوياً على فكرة نسبية المعرفة . لكن لم يكن لهذه الفكرة فاعلية ، لأن البحث عن القوانين الكلية كان لم يزل مطلب التنوير . ولذلك كانت فكرته عن النسبية فكرة سلبية ؛ فقد كان يراها فكرة ضارة لا تنطوي على نفع . واليوم تغيرت النظرة ، وصارت النسبية هي الأمر الطبيعي ، بعد أن تكشف للنظر الإنساني أن ملاحظاتنا أنفسها التي نقع عليها من هذا العالم الذي أمامنا ، إنما تعتمد على افتراضات في عقولنا[١٩]. أي أن بيننا وبين العالم الذي نراه وسائط في ظروفنا التاريخية ومن اللغة التي تشكل عقولنا[٢٠]، ورؤيتنا للعالم إنما هي أثر من آثار هذه الوسائط . لذلك تنتقد فكرة المحاكاة Representation المودرنية التي ترى الأدب أو الفن أو النظرية عموماً تعكس شيئاً موجوداً سلفاً في الحياة أو الواقع[٢١]، أو ترى أنها تستند إلى أساس موثوق به . ومن هنا بدأ يتخلق في رحم حقبة الحداثة جنين اسمه العدمية[٢٢].

وإذا أردنا أن نبحث عن أهم الفلاسفة الذين يظهرون في المشهد الجديد - مشهد ما بعد المودرنية ، فإنه الفيلسوف الألماني فردريك

نيتشه Friedrich Nietzsche الذي يحتل مكان الصدارة في هذا المشهد غير منازع . وقد عاش نيتشه ما بين عامي ١٨٤٤ - ١٩٠٠ ، وأعلن في عام ١٨٨٨ أن العدمية واقفة على الأبواب . وقد كرس هذا الرجل حياته لبيان أن آمال التنوير لم تكن إلا أوهاماً ؛ فالحقيقة Truth التي هي مطلب العلم الطبيعي وغير الطبيعي لم تكن في رأيه غير مجازات قديمة تحجرت . والمقولة التي اكتسب بها نيتشه شهرة واسعة ، وهي إعلانه موت الحقيقة المطلقة ، يفهمها بعض الباحثين على أنها مجاز أريد به أنه قد ضاع الأساس الذي يضمن لأي مقولة أن تكون مبنية على "الحق". ولا يوجد أساس يمكن به أن يقال هذا خطأ وهذا صواب . لا أساس ينبني على حق مطلق ، وإنما وجهة نظر . والتفرقة حينئذ بين خطأ وصواب لن تكون إلا جزءاً من إرادة القوة أو الهيمنة : will to power . لقد انعكس العقل المؤسس على الشك ، وهو ميراث الحداثة من ديكارت ، على نفسه : انعكس شكه على نفسه . والنتيجة حينئذ العدمية.

وإذا كانت العدمية حرباً على العقلانية ، سواء في الفن أو الفلسفة أو العلم الطبيعي ، فلأنها ترى أن ما يسمى بالأنظمة العقلانية systems of reason إنما هي أنظمة في الإقناع ، فهي أنظمة بلاغية ليس غير . وما تدعيه من أنها تميط اللثام عن الحقيقة ، إنما هو في حقيقة الأمر يخفي تحته إرادة القوة - قناع يريد به أصحابه الهيمنة(٢٣). هم يقولون نحن نكشف لكم عن الحقيقة . وحقيقة الأمر أن هذا خطاب يبحثون به لأنفسهم عن امتياز .

الحقيقة عند نيتشه ، وكذلك ما يسمى بالواقع reality ، ليست واحدة ، وإنما متعددة . وكل أولئك ألوان من الخطاب : الفلسفة ، العلم الطبيعي ، الفنون إلخ .

وإذا كان نيتشه قد قوض مزاعم العلوم الطبيعية في الكشف

عن الحقيقة ، ففقد أصحابها – كما يقول ليوتار – الأرض التي كانوا يقفون عليها ، فإن دريدا Jacques Derrida فيلسوف التفكيك أو التقويض، قد فعل الشيء نفسه في مجال النصوص ، فكما لم تعد هناك حدود بين المعرفة وبين العالم ، كذلك الحال في مجال النصوص : لا حدود فاصلة بين النص والتفسير . لقد قوض دريدا مرجية المؤلف من جذورها . ومعنى ذلك أنه لا يستطيع المؤلف أن يفرض على النصوص المعاني التي يريدها هو . العقل يجدد النصوص على نحو دائم . وهذا شيء صار به مفهوم التفكيك جزءاً أساسياً من تفكير ما بعد المودرنية . كذلك فالنصوص ليست إنتاج أصحابها وحدهم . فهذه النصوص تتقاطع مع نصوص أخرى لها هيمنة عليها على أنحاء لا يمكن أن نميط عنها اللثام. ومهمة التفكيك – وهو استراتيجية استنبطها دريدا من قراءاته لهيدجر – أن يثير أسئلة لا تهدأ حول هذه النصوص وغيرها من نصوص الآخرين، مهمته إنكار أن أي نص له وجود ثابت أو مستقر . فالموقف الذي تقفه الحداثة ومبناه على مركزية اللوجوس لابد من زلزلته على نحو جذري ، وذلك بالتأكيد على انعدام محسومية اللغة Indeterminacy[٢٤].

كذلك كان لنيتشه تأثيره العميق على غير دريدا من مفكري ما بعد المودرنية ، مثل فوكوه Michel Foucault . فقد ذهب هذا إلى أنه ينبغي التأسيس على ما كتبه نيتشه في أصل الأخلاق . وهو يرى العلوم الإنسانية ألواناً من خطاب القوة ، تمارس علينا عملياتها وتصنفنا في مشروعات أجنبية عنا ، وهذا أوضح ما يكون في نظم القمع الجنسي وحياة السجون[٢٥]، وهما من المسائل التي شغلت حيزاً كبيراً من تفكير فوكوه وتحليلاته .

لقد وجد خطاب النزعة الكلبية Cynicism الذي يشكل جزءاً أساسياً من خطاب ما بعد الحداثة (بنظرته إلى دعوى القائلين بأنهم

ينساقون وراء المبادىء وما يزعمونه من الفضائل ، نظرة ارتياب وأنها إنما تخفي وراءها خطاب القوة ليس غير . ويؤيد ذلك ما ظهر في حرب فيتنام ثم بعد ذلك ما عرف بفضيحة ووترجيت إلخ) مرجعاً أساسياً فيما كتبه نيتشه عن أصل الأخلاق .

كان خطاب الحداثة ينتصر للعقل ، من لدن ديكارت ، مروراً بعصر التنوير . فالعقل في هذا الخطاب هو مصدر التقدم : تقدم المعرفة وتقدم المجتمع . وهو مبعث الحقيقة وأساس المعرفة المنهجية القادر على اكتشاف المعايير الصالحة لبناء مجتمع جديد . وكان لهذا الخطاب الذي تبناه عصر التنوير كذلك وجود فعال في الثورتين الأمريكية والفرنسية وغيرهما من الثورات الديمقراطية التي أرادت أن تقلب عالم الإقطاع رأساً على عقب وتأتي بنظام اجتماعي جديد قائم على العدل والمساواة بين الناس من شأنه أن يحتضن العقل والتقدم الاجتماعي[٢٦]. ولكن ماذا وجدنا بعد مائتي عام تمتد من عام ١٧٨٩ إلى عام ١٩٨٩، يراها أهل الفكر رمزاً لحقبة الحداثة ، وهي الفترة من قيام الثورة الفرنسية إلى سقوط الدولة الشيوعية ؟

لقد جلبت الحداثة معها ألوانا من المعاناة والشقاء لا حد لها ، وكان ضحاياها من الفلاحين والبروليتاريا والصناع الذين قمعتهم الرأسمالية الصناعية، إلى استبعاد المرأة من الميادين العامة ، والإبادة الجماعية التي ترتبت على إقامة مستعمرات إمبريالية ، وقيام نظام المؤسسات الذي كان يعمل على ضبط الفرد في أطر وصبه في قوالب . وكان من وراء ذلك كله تراثها الفكري والفلسفي يضفي المنطق والمشروعية على أساليبها في التحكم والسيطرة : جاءت الحداثة معها بوعود الخلاص والانعتاق للبشرية وأخفت وراءها صور القمع والسيطرة[٢٧]. ربطت الحداثة بين التطور والتقدم ، وذهبت إلى أن تطور

الفنون والتكنولوجيا والمعرفة والحرية سيكون في صالح الإنسانية في مجموعها ، والآن " بعد قرنين من الجدل بين الليبراليين والمحافظين واليساريين ، تنهض الشواهد على عكس ذلك ، فلا الليبرالية السياسية ولا الليبرالية الاقتصادية ولا الاتجاهات الماركسية المختلفة خرجت من القرنين الداميين الأخيرين من غير أن يساورها شعور بما ارتكب في حق الإنسانية من جرائم ". يقول ليوتار : " أستطيع أن أسوق هنا كثيراً من أسماء الأعلام أشخاصاً ومدناً وتواريخ لتصوير هذا الشعور ، للدلالة على أن المسألة الإمبريقية (التكنولوجيا وتطور العلوم)، لا علاقة لها بما تدعيه الحداثة من تقديم العون للجنس الإنساني .... لقد أصبح تقدم العلوم التقنية وسيلة لاستفحال الداء لا محاربته . ولم يعد ممكناً أن نطلق على هذا التطور في العلوم اسم "التقدم". فهذا التطور يبدو كأنما يحدث ذاتياً من تلقاء نفسه ، فهو ليس استجابة لمطلب نابع من حاجة الجنس البشري ، بل على العكس ، فإن الأفراد والجماعات الإنسانية نراها دائماً أقل استقراراً . ومرد ذلك إلى هذا التطور. والشأن فيما يتمخض عن الجانب الفكري كالشأن في الجانب المادي "، ذلك أن هناك عملية تراكم مستمرة في مجال الفكر والمجال التكنولوجي ، يجد الجنس البشري نفسه إزاءها في حالة من يلهث وراء أشياء جديدة دائما . والمسألة تتعقد على الدوام في حالة أشبه بالمصير، ليس معتبرا فيها أو موضوعا في الحساب حاجتنا إلى الأمان والشعور بالهوية والإحساس بالسعادة . تلك المطالب التي تنبع من كوننا كائنات حية ، أو حتى كائنات اجتماعية . والبحث عن البساطة لا يبدو اليوم إلا أن يكون عودة إلى الهمجية وحياة الإنسان البدائي. وأمام هذه الحالة المعقدة ينقسم الجنس البشري إلى طائفتين : طائفة تواجه هذا التحدي المتمثل في تعقد العلوم والتكنولوجيا ، وأخرى ليس أمامها إلا أن تواجه هذا التحدي المرعب البدائي القديم ، وهو الكفاح من أجل البقاء ليس إلا . وهذا هو أكبر شيء يظهر فيه إخفاق المشروع

الحداثي الذي كان يقال إنه من جهة المبدأ صالح للبشرية في مجموعها[٢٨].

إننا يمكن أن نجد فيما كتبه الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر Martin Heidegger مفتاحاً في فهم الأزمة التي وقعت فيها الحداثة ، فهو يرى أن المأزق الذي وقعت فيه النزعة الإنسانية Humanisn ، وهما أعني الحداثة والنزعة الإنسانية صنوان ، يرجع إلى أنها حين نبذت فكرة الميتافيزيقا واستبدلت بها الإنسان ، جعلت من هذا الأخير مركز الكون. فالبشر ينظرون إلى أنفسهم على أنهم مقياس كل شيء ، بدلاً من أن يتبينوا " الاختلاف " في الوجود Difference of being . وحينئذ فليست التكنولوجيا هي المقابل للنزعة الإنسانية ، بل على العكس – تعبر التكنولوجيا عن نزعة الإنسان في التحكم – التحكم في الطبيعة والتغلب عليها ، وهي النزعة التي جاءته من جهة أنه جعل نفسه في المركز . يقول هيدجر في هذا المقام : " إن جوهر التكنولوجيا ليس تكنولوجيّاً " والخروج من هذا المأزق يكمن في تفهم وضعيتنا . التفهم بدلاً من "التغلب ".

لقد أرجع هيدجر ما في الغرب من ألوان العنف إلى الفلسفة الديكارتية التي رآها المنهج الذي تتأسس عليه الحداثة ، وهو منهج يراه قاصراً أو غير كاف لأن يكون أساساً للمعرفة . لقد رأى أن مقولة ديكارت بالفصل بين الذات العارفة والمادة الجامدة – أو الطبيعة أو العالم حين يكون موضوعاً للمعرفة ، هي المسؤولة عن إيجاد نموذج يجد تجسيده في صورة العالم الذي يبحث الطبيعة بشعور الاستعلاء عليها ، كأنه ليس جزءاً منها . هذه الصورة تصبح النموذج المحتذى . العالم هنا لا تكون خبرتنا به أنه نسيج جئنا إلى الوجود من خلاله . نحن لا نخبره على هذا النحو ، بل على أنه مادة جامدة تقع تحت الملاحظة ليتم

التحكم فيه عن طريق سلسلة من الثنائيات تولدت عن ثنائية الذات والموضوع التي تقضي بالتشقق بين الإنسان والعالم (ثنائية العقل والجسد ، الروح والمادة ، العقل والعاطفة ، الذكورة والأنوثة). فهناك الذات التي مُخِضت عن العالم ، ثم صار لها المرتبة العليا على الطبيعة الجامدة : ذات تتأمل العالم متعالية عليه تفترض الفروض وتروز الأشياء لتسيطر وتتحكم وتسخر لأغراضها . هذا النموذج قدر له أن يسود . وهو نموذج قائم على جعل كل شيء سُخْرِيّاً ، أي وسيلة ، فصبغ جميع العلاقات بصبغته . ولذلك كان الحل عند هيدجر يكمن في الشعر ، لأنه البديل عن المنطق الديكارتي . فهو بطبيعته مجاف لهذا المنطق في التجريد conceptualization الذي يعزل بيننا وبين العالم ، فهو يعلمنا التواضع ويطالبنا أن " نصغي " ونحسن الإصغاء ، وإذا نظرنا إلى الطبيعة أو العالم ألا ننظر بتلك العين الإمبريالية(٢٩).

لقد كتب هيدجر ذلك بعد الحرب العظمى الأولى ، ولم تكن الثقة المتعاظمة التي أولتها الحداثة " للتقدم " قد اهتزت حتى عندما قامت هذه الحرب . فقد وجدناهم يقيمون في عام ١٩٣٣ معرض شيكاغو الدولي ، وكان شعاره " قرن من التقدم " A Century of Progress . لكن بدأت الثقة في الاهتزاز بعد الحرب الثانية . ولم يكن مناص من انهيار المشروع الغربي ، فسعت دول كثيرة إلى الاستقلال السياسي ونالت استقلالها واحدة بعد الأخرى ، وتفتت النظام الكولنيالي الاستعماري . وظهرت مساوىء المشروع الصناعي على نحو مخيف في تلويث البيئة واستنزاف الموارد الطبيعية والأضرار التي حاقت بطبقة الأوزون إلخ . هنالك وضع مشروع الحداثة على محك التساؤل(٣٠).

إن ما بعد المودرنية إنما هو خصام مع الحداثة ومدابرة لمشروعها ، فإذا كان الوعي المودرني مؤسساً على أن الإنسانية تمضي

قدماً في خطوات " تتغلب " كل خطوة على ما في سابقتها من قصــــور ، فإن ما بعد المودرنية إنما هو انبتات عن هذه العملية بعينها . والمفارقة هنا أننا إذا قلنا إنه خطوة للتغلب على المودرنية ، فإننا نقع تماماً فــي الذي نفر منه ، بمعنى أننا نظل داخل مشروع المودرنية . فإذا قلنا إن ما بعد المودرنية هو أن نلقي وراء ظهورنا بالمودرنية ومشروعها الــذي يتمثل في عملية " التغلب "، فإن فكرة الأساس Foundation ، أي المنطلق اليقيني الذي هو حق لا شبهة فيه يمكن أن تؤسس عليه كذلــك أفكـار يقينية ، تهتز من جذورها . وإذاً ، فإن ما بعد الحداثة يرفض أن يزلـزل سلطان الحداثة بسلطان جديد يحل محل ذلك القديم في ادعــاء ســلامة الأسس وأنها حق مطلق[٣١]. والذي يترتب على ذلك أيضاً مفارقة أشد : أن ما بعد المودرنية يمثل انتهاء المودرنية وليس تجاوزاً حقيقيــاً لــها. إننا هنا يمكن أن نفهم فن ما بعد المودرنية علــى أنــه بالنسـبة للفـن المودرني كالتي نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثا ، بالمعنى الحرفي لــهذا التعبير . فما بعد المودرنية في الفنون ليس إلا ظاهرة تتمثل في قلب مـا تم إنجازه ثقافياً في حقبة المودرنية رأساً على عقب . وحينئذ لا يمكـن القول إنه متحرر تماماً منه، ذلك أنه الأساس الذي يكون له به وجـود ، وهو أساس يصطرع معه في الوقت نفسه ، وتكون له به القدرة على أن يصطرع مع نفسه كذلك ، وإذاً فمشهد مـا بعـد المودرنيـة يسـتدعي بالضرورة المشهد المودرني[٣٢].

إن تحول النظرة إلى فكرة التقدم وانهيار الثقة في ذلــك ، هــو الذي يفسر مثلاً ظهور أسلوب بعينه يتميز به المعيار بعد المودرني ، هو ما يطلق عليه ، بريكولاج bricolage ، وهو الاقتباس من عناصر موجودة في أساليب معمارية ســابقة أو حقــب زمنيــة غـابرة ، كلاسـيكية أو مودرنية، والتخلي عن اعتبار البيئة ومناسبة المعمار لها . فــهذا إنمـا

يشير إلى حدوث انشقاق على النظرية المودرنية في العمارة ، يتمثل في انسلاخ عمارة ما بعد المودرنية عن سيطرة الهندسة الإقليدية وانقطاع كل وشيجة بين المعمار وفكرة تقدم الإنسان اجتماعياً وتاريخياً التي كانت تقول بها المودرنية[٣٣]. إن هذا الانقطاع ما هو إلا طريقة في نسيان الماضي أو كبته على ما يقول ليوتارد ، أو بعبارة أخرى تكريره وليس التغلب عليه . " إن اقتباس عناصر من الفنون المعمارية القديمة في المعمار الجديد ، يبدو لي مشابهاً لما يحدث في أنشطة الحلم على نحو ما وصف ذلك فرويد في كتابه " تفسير الأحلام" من استعمال مخلفات أو بقايا من الماضي . وهذا الاستعمال للتكرير أو الاقتباس ، سخرية كان أو تهكماً ، يمكن رؤيته في الاتجاهات المسيطرة على فن التصوير المعاصر"[٣٤].

ويقرأ نقاد الفن المعماري في هذا البريكولاج كذلك مظهراً من مظاهر فكرة التعدد . فالمشهد المعماري في فن ما بعد الحداثة يقوم على المتعددية pluralism . وهذه المتعددية لا تأتي من جهة أنه يستدعي الأساليب التراثية ثم يضع بجوارها أساليب حداثية ، ولكن لأنه يرفض رفضاً قاطعاً أن يجعلها تتلاقى معاً في جُمّاع واحد أو يجعلها تشكل نظاماً يمكن استنباط وحدة تنتظمه[٣٥]. إن المتعددية هي وجهة النظر التي تكمن من وراء أسلوب ما بعد المودرنية . فالمبنى المعماري ، كما يظهر في التصميمات التي يقدمها مهندسو المعمار في المعارض ، يقرؤه الزوار قراءات مختلفة ، بحيث لا يمكن لأي من هذه القراءات أن يحل على نحو جذري التناقضات التي يعمد مصمم المعمار عمداً إلى تعميقها وإبرازها . يقول تشارلز جنكز Charles Jenks ، وهو واحد من أبرز نقاد العمارة الحديثة : " إذا كان للمرء أن يصل إلى نتيجة ، فهي أن كلاً من القديم والحديث يتجاوران معاً ، لا فضل لأحد منهما على الآخر . فكلاهما

له مشروعيته ، وكلاهما جزئي ، وليس الفوز لأحدهما . كما أنه ليس في الإمكان وجود ما سماه هيجل بالمركب synthesis الذي يتمخض عن الديالكتيك بين الأطروحة thesis ونقيضها antithesis . التجاور ليس إلا . وجهتان من النظر ورؤيتان للعالم يتمخض عن تجاورهما قلبهما رأساً على عقب ، على نحو ساخر ، والعبث بهما معاً ، فالأسلوب المودرني الذي أساسه التكنولوجيا والحديد والزجاج ، مستعملاً ذلك على نحو وظيفي ، يكون هو الزخرفة في البناء ، على حين يقوم الأسلوب الريفي، لا بالزخرفة ولكن بحشو الفراغات[٣٦]. وفي هذا عبث بالأعراف والأساليب القديمة وهجوم على تطلعات المودرنية إلى ما يسمى لغة خالصة أو نقية pure في الفورم[٣٧].

هذا الاتجاه في رفض التصميم الحداثي في العمارة يمكن تتبعه حتى أواخر الستينات[٣٨]. وليس هذا فحسب ، فحقبة الستينات – كما لاحظ النقاد – كانت حقبة الفنون الشعبية وكنشرتات الروك وصور ثقافية أخرى جديدة تجاوزت حدود الأشكال السابقة، كالشعر والرواية ، عندما أخذ الفنانون يطوعون وسائل الإعلام وسقط الفنون kitsch والثقافة الشعبية ويدمجونه في تجربتهم الفنية . وبالتالي صارت هذه الحساسية الجديدة في الفن أكبر متعددية وأقل تزمتاً عن حساسية المودرنية[٣٩].

إن ما بعد المودرنية يمكن بالفعل أن نعيد تشخيصه على أنه إلحاح على التعدد[٤٠] – التعدد بكل أشكاله ، تعدد الثقافات وألوان الخطاب والتجارب الاجتماعية في المجتمع الواحد ، وتعدد الهويات ، وتعدد المعايير التي تقاس بها الحقائق[٤١]. وتلك هي أيديولوجيا الاختلاف التي تتحدد خصائصها بنفيها للأحادي والمتجانس ، لصالح التنوع والكثرة والتباين . تتحدد بنفيها للمجرد والعام لصالح التفتت fragmentation وتعذر المحسومية Inderminacy[٤٢].

إن هذا الموقف إنما هو رد على قيم الحداثة واعتراض عليها، تلك القيم التي تتمثل في الجد، أو لنقل الزماتة. وهو ليس مجرد "تغلب" على الأسلوب المودرني، ولا هو مجرد تحول في الاتجاه لا غير، بل هو كما يراه بورتوغيزي Paolo Portoghesi، وهو أحد أكبر نقاد المعمار ومصمميه، رفض وقطيعة وتبرؤ من الفرضيات الأساسية التي قامت عليها المودرنية في رفضها للماضي ونفيها للتراث، إنه إنهيار الثقة في "حواديت" المودرنية وانهيار الثقة في الأساس العقلي الذي قامت عليه[٤٣].

ومادمنا قد تطرقنا لذكر "الحواديت" narratives، فلا مناص من الرجوع إلى ليوتار، فهو صاحب هذا التعبير. فعصر الحداثة عنده هو عصر الحواديث الكبرى grand narratives والميتا - حواديت metanarratives. وهو يحدد ما بعد الحداثة في عدم تصديق هذه الحواديت. وأولها ما يدعيه التنوير من أن العلم science ينعقد له التاج بحمله رسالة التحرر والخلاص إلى البشر: إذا فهمنا العالم على نحو أفضل، تحررنا. لكننا على ما يقول ليوتار لم نعد نستطيع أن نخوض في مثل هذا الخطاب، لأن العلم الذي ظن ذات مرة أنه حجر الزاوية للمعرفة الحقة، فقد ما كان يفترض فيه أو يظن به من وحدة. فكلما تفرعت علوم جديدة، ثم من بعد فروع للفروع، كل منها مدفوع لأن يؤسس لنفسه - باعتباره خطابا - كل ما وسعه من مرجعية authority، صار من الصعب الادعاء أنها جميعا جزء من مشروع واحد.

على العلماء إذا أن يكونوا أكثر تواضعا، إذ لا يمكنهم أن يقرروا على وجه القطع حقيقة ما عليه الأشياء، وليس أمامهم غير أن يقدموا آراء فحسب لا حقائق[٤٤]. لنقل بعبارة أخيرة: إنه لم يعد بإمكان أحد الكشف عن الحقيقة، لكن التفسير. وهو وجهة نظر ليس غير. وهذا أقصى ما يمكن أن تقدمه الكائنات الفانية.

هوامش البحث

1) Stuart Sim, Beyond Aesthetics : Confrontrations with Poststructuralism and Postmodernism (Harvester Wheatsheaf, 1992), p. 84.

٢) راجع فيما يأتي هامش رقم (٦).

3) Steven Best and Douglas kellner, Postmodern Theory : Critical Interrogations (Macmillan, 1991), P.2.

4) Nick Kaye, Postmodernism and Performance (Macmillan, 1994), P.3.

5) Steven Best and Douglas Kellner, Postmodern Theory, P.2.

6) Ibid., P. 4.

7) Ibid., P. 2.

8) Ibid., P. 6.

9) Ibid., PP. 9 – 10.

10) David Lyon, Postmodernity (Buckingham : Open University Press, 1994), P. 12.

11) Ibid.

12) Brian McHale, Postmodernist Fiction (Routledge, 1987), P.4.

13) Steven Best and Douglas Kellner, Postmodern Theory P.3.

14) Ibid., P. 3.

15) Ibid., P. 4.

16) Ibid., P. 1.

17)Ibid., P. 4.

18) Antony Giddens, The Consequences of Modernity, (Cambridge : Polity Press, 1990) P. 48.

١٩) راجع في هذا المعنى بحثا لي عنوانه " النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع ". وفيه مناقشة لكلام كارل بوبر عن دور التوقع أو الافتراض في إعطاء الملاحظة العلمية معناها (مجلة علامات ج ٣٢ ، مج ٨ ، صفر ١٤٢٠ – مايو ١٩٩٩)، ص ١٥٤ – ١٥٧ .

٢٠) راجع مقولة سابير – ورف وفكرة النسبية اللغوية في بحث عنوانه " قضية الاستعارة في الدراسة الأنثروبولوجية "، ضمن كتاب " نظرية القارىء " (مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ١٩٩٨)، ص ص ٧١ – ٧٩ .

21) Steven Best and Douglas Kellner, Postmodern Theory, P.4.

٢٢) راجع في تتبع مفهوم ما بعد الحداثة :

David Lyon, Postmodernity, P. 5.

23) Ibid., PP. 7 – 8.

24) Ibid., P. 14.

25) Ibid., P. 15.

26) Steven Best and Douglas Kellner, Postmodern Theory, P. 2.

27) Ibid., P. 3.

28) Jean – François Lyotard, " Defining the Postmodern" tran. G. Bennington, in ICA Documents 4 and 5 (London, 1986), PP. 6 – 7.

29) Patricia Waugh (ed.), Postmodernism : A Reader (Arnold, 1992), P. 2.

30) David Lyon, Postmodernity, P 6.

31) Nick Kaye, Postmodernity and Performance, PP. 1 – 2.

32) Ibid., P. 2.

33) Jean – François Lyotard, " Defining the Postmodern ", P. 7.

34) Ibid.

35) Nick Kaye, Postmodernism and Performance, P. 7.

36) Ibid., P. 6.

37) Ibid., P. 5.

38) Ibid.

39) Steven Best and Douglas Kellner, Postmodern Theory, P. 10.

40) Gregor Mclennan, Pluralism (Buckinghan : Open University Press, 1995), P. 21.

41) Ibid., P. 78.

42) Ibid.

43) Nick Kaye, Postmodernism and Performance, PP. 5 – 6.

44) David Lyon, Postmodernity, P. 12.

مراجع البحث

1) Best, Steven and Douglas Kellner, Postmodern Theory : Critical Interrogations, Macmillan, 1991.

2) Giddens, Antony, The Consequences of Modernity, Cambridge, Polity Press, 1990.

٣) إبراهيم ، السيد : نظرية القارىء ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

٤) إبراهيم ، السيد : " النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع "، مجلة علامات ج ٣٢ ، مج ٨ ، مايو ١٩٩٩ .

5) Kaye, Nick, Postmodernism and Performance, Macmillon, 1994.

6) Lyon, David, Postmodernity, Buckingham, Open University Press, 1994.

7) Lyotard, Jean – François, " Defining the Postmodern, ICA Documents, London, 1986.

8) McHale, Brian, Postmodernist Fiction, Routledge, 1987.

9) McLennan, Gregor, Pluralism, Buckingham 1995.

10) Sim, Stuart, Beyond Aesthetics : Confrontrations with Poststructuralism and Postmodernism, Harvester Wheatsheaf, 1992.

11) Waugh, Patricia (ed.), Postmodernism : A Reader, Arnold 1992.

* * *

ملتون
شاعر الفردوس المفقود*

عـــزت خطـــاب

(*) محاضرة ألقيت بالنادي الأدبي الثقافي بجدة مساء يوم الأحد ١٤١٥/٧/١٦هـ الموافق ١٩٩٤/١٢/١٨م.

لا يختلف اثنان على أهمية (ملتـون) بالنسبة للأدب الإنجليزي، والشـعر الإنجليزي بصفة خاصة، وللجنس الأدبي المعروف بالملحمة الشعرية : فملتون هو أحـد عمالقـة الشعر الإنجليزي الثلاثة : *الأول* (جيفري تشوسر) الذي عاش في القرن الرابع عشر الميلادي ، وأعتقد أنه أقل الثلاثة شهرة لدينا في عالمنا العربي . *والثاني* (وليام شكسبير) الذي عاش من حوالي منتصف القرن السادس عشر إلى أوائل السابع عشر وهو أشهر الثلاثة : فمن منا من لم يسمع بشخصية (هاملت) أو (عطيل) أو (روميو وجولييت). والثـالث (جـون ملتون) موضوع محاضرة هذه الليلة. وقد عاش في القرن السابع عشر، وبالتحديد بين عامي ١٦٠٨م و١٦٧٤م، ومعرفة عالمنا العربي به آخذة في الازدياد ، لاسيما في العشر سنوات الأخيرة .

هؤلاء الشعراء الثلاثة أساسيون في دراسة الشعر الإنجليـزي، لاسيما بالنسبة للمتخصص فيه : ففي الجامعات الغربية تفـرد لدراسة أعمالهم مقررات خاصة يدرسها الطالب كشرط مؤهـل للتخصص في الأدب الإنجليزي في برامج الدراسات العليا . ونظراً لأهمية كـل واحد منهم فقد أفردت له دورية أكاديمية تهتم بدراسة أعمالهم وكل ما يـدور حولها من أفكار وتحليلات ، لأن في تلك الأعمال من الـثراء والعمق والتركيب ما يثير العديد من الدراسات الجادة بمختلف المناهج النقديـة . ولي هنا ملاحظة طالما ناقشتها مع الزمـلاء المتخصصين في الأدب العربي ، وهي في واقع الأمر حقيقة لا تقبل الجـدل ألا وهـي أن أدبنا العربي الممتد على أكثر من خمسة عشر قرناً لا ينقصه العمق والـثراء

والتنوع وقد برز فيه عديد من العمالقة الذين يستحقون أن تفرد لكل منهم مثل هذه الدوريات ، أو على الأقل مثل تلك المقررات المتخصصة .

وتكمن أهمية هؤلاء الشعراء الثلاثة في أن كلاً منهم يمثل تياراً أسلوبياً مميزاً في مسيرة الشعر الإنجليزي : *فالأول* (تشوسر) الملقب بأبي الشعر الإنجليزي لأنه أول شاعر انجليزي كبير كتب باللغة الإنجليزية التي كانت في ذلك الوقت لهجة محلية لا ترقى إلى مستوى اللغة اللاتينية، لغة العلم والأدب آنذاك في أوروبا ، ويمثل الأسلوب المباشر الأقرب إلى لغة الحديث ، والذي لا يعتمد على المحسنات البديعة ، *والثاني* (سكسبير) ، ولو أنه من مدرسة (تشوسر) الشعرية ، فهو يمثل تياراً مسرحياً طاغياً ، وقد أرسى تقاليد مسرحية لاتزال تلعب دورها في الحركة المسرحية الإنجليزية ، بل يمكن القول إن فن شكسبير المسرحي هو الصخرة التي تحطمت عليها جميع محاولات التخلص من التقاليد المسرحية التابعة لعصر النهضة : فلازال المسرحيون من كتاب وممثلين ونقاد يتخرجون من المدرسة الشكسبيرية التي تعتبر تقاليدها المقياس في البعد أو القرب من فنية الإبداع الدرامي . *والثالث* (ملتون) ويمثل الأسلوب الجزل المنمق المليء بالمحسنات وبالمفردات ذات الأصول اللاتينية. كما أنه أرسى تقاليد الملحمة الشعرية في إنجلترا ، بحيث يتمكن الدارس من سماع صداه في جميع العصور التي تلت عصره، بل حتى في الأجناس الشعرية التي لم تنحدر من الفن الملحمي كالهجاء والشعر الغنائي الدرامي .

(ملتون) إذن شاعر مهم له دور بارز في تطور الأدب الإنجليزي. وهذا وحده سبب كاف يدفعنا للإهتمام به. لأننا أبناء أمة متفتحة الذهن ذات تقاليد أدبية وفكرية راسخة . تتفاعل مع التيارات الأدبية والفكرية الإنسانية من هذه القاعدة الصلبة: تعطي أحسن ما لديها

وتأخذ أحسن ما لدى الآخرين وتهضمه وتتمثله بل وتطوره وتخرجه للناس إبداعاً جديداً متميزاً . فلذلك لا يصح أن نجهل أو نتجاهل مثل هذا الشاعر ، وفردوسه المفقود ، أعظم أعماله الإبداعية الذي تحدثت به الركبان ؛ فعندما تفضل أستاذنا الفاضل عبدالفتاح أبو مدين بدعوتي لإلقاء محاضرة في ناديكم الكريم واقترحت عليه هذا الموضوع فرحب به، سررت كثيراً بالدعوة وبالموافقة عليه ، ولو أنني لم أستغرب ذلك لما عرف عن الأستاذ أبي مدين وعن نادي جدة الأدبي من ريادات كثيرة في مجال الأدب والثقافة . وهذه ليست مجاملة ، ولا أخالكم بحاجة إليها ولكنها إحقاق للحق .

قلت قبل قليل إن الإهتمام بالشاعر (ملتون) في العالم العربي آخذ في الازدياد في السنوات الأخيرة . فقد أصبحت الدراسات عنه أكثر أكاديمية وعمقاً : فقد أصدر الدكتور (عيد عبدالله دحيات) أستاذ الأدب الإنجليزي بالجامعة الأردنية عام ١٩٨٧ كتيبا باللغة الإنجليزية بعنوان (John Milton in the Arabo - Islamic Culture) أي " جون ملتون والثقافة العربية الإسلامية ". خصص فيه فصلاً للحديث عما كتب ونشر عن (ملتون) في العالم العربي . وهو كتيب جديد ، مليء بالآراء الجيدة المتزنة ، والمعلومات الكثيرة المفصلة في ثنايا المتن والحواشي . ما يهمنا هنا إشارته إلى أن ما كتب عن (ملتون) في العالم العربي لا يعدو المقالات السريعة المسطحة المحتوية على خليط من سوء الفهم والآراء المكرورة غير الموثقة والتعميمات الشاطحة . ويضرب على ذلك أمثلة من المقالات التي كتبها (أحمد الخفيف) ونشرها في *الرسالة* من فبراير إلى ديسمبر عام ١٩٤٦ ، ومقالات (خليل أطوال) المنشورة في *الرسالة* أيضاً في أكتوبر ونوفمبر عام ١٩٣٧ ، ومقال (حسن المنفلوطي) المنشور في *الثقافة* في أبريل عام ١٩٣٩. وأخيراً مقال الدكتور (لويس

عوض) المنشور في *الهلال* في ديسمبر عام ١٩٦٧م ، أي أنه خلال ما يقرب من ثلاثين عاما كان هناك اهتمام بالشاعر (ملتون)، بالرغم مما يشوب الآراء حول شخصيته وشعره من ضعف وتعجل ، كمقولة (خاكي)، عن التناقض في معالجة (ملتون) للمرأة ، أو اعتقاد (لويس عوض) أن (ملتون) ليس نصرانيا بل أقرب إلى أن يكون مسلما متدينا لاسيما في تعضيده مبدأ الطلاق وتنكره للكهنوت الكنسي. وهو أمر مستغرب ، في رأيي من باحث متعمق مثل (لويس عوض) المسيحي أيضا . وقد فند الدكتور (دحيات) هذه الآراء بطريقة أكاديمية مقنعة. وفي الفصل الأخير الذي عقده الدكتور (دحيات) عن الترجمات الغربية لأعمال (ملتون) يشير في بضعة سطور إلى الترجمة القديرة التي قام بها الدكتور (محمد عناني) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة لرائعة (ملتون) *الفردوس المفقود* . وقد نشر الدكتور (عناني) ترجمته للكتابين الأوليين من هذه الملحمة عام ١٩٨٢ وقدم لها بمقدمة ضافية ، وهذا هو الجزء الذي اطلع عليه الدكتور (دحيات): وقد تابع الدكتور (عناني) نشر أجزاء أخرى ، فأصدر عام ١٩٨٦ ترجمته للكتب الأربعة التالية من الملحمة . أي من الكتاب الثالث حتى السادس . وحسب علمي لم ينشر الدكتور (عناني) النصف الباقي من الملحمة ، أي من الكتاب السابع حتى الثاني عشر ، وأرجو أن يتمكن من إتمامها قريبا .

إن ترجمة الدكتور (عناني) هي من الأعمال المترجمة الناجحة : فلقد وفق إلى حد كبير في الإحتفاظ بجزالة الأصل وسمو أسلوبه ، واستعان بالأسلوب القرآني استعانة جيدة . أما المقدمة فقد تناول فيها "بإيجاز شديد الخلفية التاريخية للعصر الذي كتبت فيه الملحمة وحياة الشاعر والمناخ الفكري الذي ساد هذا العصر ومعنى الملحمة ومكانتها في الآداب العالمية " (ص ٩) وانتفع في كتابته للمقدمة " بعدد كبير من

كتب التاريخ والنقد الأدبي " ص ٦٥ ، منـــها المتخصــص فــي شــعر (ملتون) ومنها العام الذي يعالج القضايا الرئيسة في نقد الشعر . وقـــد أتبع ترجمة كل كتاب من كتب الملحمة بحواشي كثيرة تفسر الإشـــارات والاقتباسات من الكتاب المقدس ومن الأعمال الأدبية الأخرى الكلاسـيكية أو الحديثة . وقد اعتمد في إعداد الحواشي على الكتب المعترف بها لدى المتخصصين في أدب (ملتون) وقام هو بترجمة تلك الحواشي .

إلا أن الدكتور (دحيات) لم يشر في كتابه إلى دراسة مقارنة قـــام بها الدكتور (حمدي المسكوت) أستاذ الأدب الحديث والنقد الأدبي بالجامعـة الأمريكية بالقاهرة بين شخصية الشيطان عند (ملتون) وبين شخصيته عنـد (العقاد) في قصيدته المسماة " ترجمة شـيطان "، بـالرغم مـن أن هـذه الدراسة نشرت عام ١٩٨١ في مجلة *فصول* ، أي قبل صدور كتاب الدكتور (دحيات) بست سنوات . هذه دراسة أكاديمية متخصصة يعرض فيها الكاتب "من ملحمة (ملتون) بعض مواقف الشيطان التي لها ما يقابلها في قصيـدة (العقاد) من جهة ، وبعض آراء النقاد الرومانتيكيين الذيـن كتبـوا حـول شيطان (ملتون) وتركوا بصماتهم واضحة على صورة الشيطان في قصيـدة (العقاد) من جهة أخرى " ص ١٩٦ ، أي إنه لا يقـوم بدراسـة متكاملـة مقارنة بين قصيدة (العقاد) وبين ملحمة (ملتون) ، لأن قصيدة (العقاد) كما يقول الكاتب : "لا تزيد في ثقلها الفني عن ثقل موقف واحد مـن عشـرات المواقف التي تتضمنها ملحمة (ملتون)، كما أن حجمها لا يزيد أو لا يكـاد يزيد عن واحد إلى خمسين بالنسبة لملحمـة (ملتـون) " ص ١٩٦. لكـن الدكتور (المسكوت) قد وفق إلى حد كبير في الوصول إلى هدفه .

والآن إلى نبذة مختصرة عن حياة (ملتون) أقف فيها عند النقـاط المهمة في سيرته الإبداعية إلى أن أصل إلى قمة نضجه الفني في ملحمة *الفردوس المفقود* .

ولد (جون ملتون) في لندن عام ١٦٠٨ ، وكان أبوه كاتباً عمومياً ينسخ المخطوطات والوثائق والمستندات، ولكنه ترك هذا العمل واحترف الموسيقى وتأليف الأغاني. وكان في بيته آلات موسيقية ، أهمها " الأرغن " الذي أثرت موسيقاه العميقة المدوية في شعر (ملتون)، خصوصاً في *الفردوس المفقود* ، حيث نسمع أصداء تلك الموسيقى في ثنايا أبياته .

ولكن قبل أن نمضي معه في سيرته يحسن أن أشير إلى قضية أساسية في حياة (ملتون) الإبداعية ، وهي أنه كان يشعر منذ سنيه الأولى ، وخصوصاً حين التحق بجامعة كمبردج أنه مقدر له أن يصبح شاعراً ذا قيمة كبيرة ، وكان مثاله الأعظم (هوميروس) أشهر الشعراء الكلاسيكيين وملحمته *الأوديسا* النموذج الذي سيحتذيه . وكانت الملحمة في نظر نقاد عصر النهضة وشعرائه أعلى مراتب فن الشعر ، تليها المسرحية ، والنوع التراجيدي (المأساوي) منها ، ويقع الشعر الغنائي في آخر مراتب السلم الإبداعي . هذه النظرة النقدية كانت جزءاً من الاعتقاد السائد آنذاك أن كل شيء في هذا العالم له مكانه المخصص له في سلسلة الخليقة العظيمة التي تبدأ من أصغر مخلوق وتنتهي صعوداً حتى تصل إلى ... المقربين . وأنه لا ينبغي لأي شيء أو أي فرد أن يتخطى مكانه صعوداً أو هبوطاً وإلا اختل توازن الكون وانقطعت تلك السلسلة . هذه النظرة تفسر الخطيئة الكبرى التي ارتكبها إبليس ، كما في ملحمة (ملتون) حين تصور أنه يعارض الذات الإلهية .

إلا أن (ملتون) الطالب الجامعي لم يكن ليتوهم أن باستطاعته كتابة قصيدة عظيمة من جنس الملحمة وهو لما يزل بعد في ريعان الشباب : فروائع (هوميروس) كانت نتاج شاعر ... ماهر مكتمل النضج، كذلك كتب (فيرجل) الشاعر الروماني العديد من قصائد الرعاة وقصائد

المحاورات الرعوية قبل أن يحاول كتابة ملحمته الإلياذة . ورغم اعتقاد (ملتون) بأنه ولد شاعراً فإنه يتفق مع كثير من معاصريه بأن الشاعر العظيم يولد كما أنه يبدع في الوقت نفسه ، ولذلك وطد نفسه على قضاء فترة تدريب طويلة يتعلم فيها كيف يصبح شاعراً كبيراً .

نعود الآن إلى متابعة سيرته : فقد التحق في الثانية عشرة بمدرسة (سانت بول) حيث تعلم فيها وأتقن اليونانية واللاتينية والإيطالية والفرنسية بالإضافة إلى شيء من العبرية ، وفي السادسة عشرة التحق بجامعة كمبردج حيث كان جزءاً مهماً من المنهج الدراسي تدريب الطلاب على الدفاع عن قضية ما أو الوقوف ضدها . وهو تدريب سيكون له أثره في ملحمته ، بالرغم من أن (ملتون) لم يكن معجباً بهذا اللون من التعليم . وكانت كتاباته باللاتينية والإنجليزية أثناء دراسته الجامعية تحوز على الإعجاب والثناء . وقد حصل على الدرجة الجامعية الأولى عام ١٦٢٩ وعلى الماجستير عام ١٦٣٢ .

لم يفكر (ملتون) أبداً في الإنخراط في سلك الكهنوت ، كما كان متوقعاً من خريجي جامعتي اكسفورد وكمبردج العتيدتين (وسيسير على نهجه هذا شعراء آخرون من خريجي كمبردج مثل (وردزورث) الشاعر الرومانتيكي، (تنيسون) الشاعر الفكتوري) بل إنه نذر نفسه للأدب وللشعر بصفة خاصة . فكما قال فيما بعد ، إن والده قد رتب له منذ نعومة أظفاره أن يحترف مهنة الأدب . ولذلك بدأ منذ تخرجه من الجامعة في إعداد نفسه لكتابة الشعر : فعاش مع والده في قرية ريفية ، متفرغاً للدراسة ووضع لنفسه خطة عمل ودرس يقرأ في جميع المعارف السائدة في ذلك العصر من أدب وتاريخ وجغرافيا وعلوم طبيعية . أي أنه كان يؤمن بالتكامل المعرفي أساساً في تكوين الشاعر الحقيقي . وكتب أثناء هذه الفترة بعضاً من أهم شعره، ومنه قصيدة رثاء لصديقه

(ادوارد كنج) بعنوان " ليسيداس " ومسـرحية " كومـوس "، وسـنعود إليهما بعد قليل . وبهذا انتهت مرحلة التكويـن الأساسـي فـي حياتـه الإبداعية .

وتبدأ المرحلة التالية في عام ١٦٣٨ بقيامه برحلة إلى إيطاليـا ماراً بفرنسا. هذه الرحلة الأوروبية كانت إلى القرن التاسع عشر جـزءاً مهماً من دراسة أبناء الطبقات العليا فـي انجلـترا وتدريبـهم الذهنـي والعملي . وكانت إيطاليا ، بلد الحضارة الكلاسيكية ، محط رحال أولئـك الطلاب حيث يجدون معالم الأدب الكلاسيكي وعصر النهضة بادية للعيان، بل وربما أسعدهم الحظ بالإلتقاء بالمشاهير من الأدباء والمفكرين : فقـد زار (ملتون) أهم مدن عصر النهضة وخاصة (فلورنسا) حيث قابل الفلكي الشهير (جاليليو) الذي كان قد كف بصره وحددت السلطة إقامته . كمـا التقى برجال الجامعة وأهل الأدب والعلم ، ثم اتجه إلى (نابولي) واجتمـع مع أشهر الكتاب والمبدعين في أوروبا في ذلك الوقت ، ثم إلى (رومـا) وقضى بها أربعة أشهر عاد بعدها إلى (فلورنسا) ومن ثم زار (البندقية)، (فيرونا)، (ميلانو) وهناك سمع بنشوب الحرب بين انجلترا واسـكتلنده ، ولهذا قرر العودة فوراً إلى بلده ليكون قريباً من تلك الأحداث الجسـام . وبهذا انتهت فترة الدرس والتكوين في حياة (ملتون) وبدأت فترة العمـل والكفاح التي توجت بكتابة ملحمته الكبرى *الفردوس المفقود* التي عكست صورها كثيراً من المناظر الطبيعية التي شاهدها فـي مختلـف أرجـاء إيطاليا .

عاد (ملتون) إلى لندن وانغمس في الصراع الدائر على السـلطة بين الملك وبين البرلمان الذي كان يسيطر على مجلس العمـوم فيـه حزب البيوريتانيين وهم أتبـاع مذهـب المتطـهرين الذيـن يرفضـون الكاثوليكية رفضاً تاماً بما فيها من تعقيدات طقسية وكنسية ويدعون إلـى

الإيمان بالتيسير والإعتماد على النفس دون وساطة بين الفرد وربه وانعكس ذلك في رفضهم للأساقفة الذين كانوا يوحون بإيمانهم بنظام الحياة البابوي وانغماسهم في الملذات وإهمالهم رسالتهم الأولى وهي الوعظ والإرشاد ، كما كانوا يقفون مع السلطة ضد البرلمان. وكان (ملتون) بيوريتانياً مدافعاً عن حرية الشعب السياسية والاجتماعية والاقتصادية ضد التسلط في الدولة وفي الكنيسة ، وعندما عاد من رحلته الأوروبية نشط واشترك في حرب المنشورات والكتيبات ضد حزب الحكومة إلى أن أطيح بالملكية وأعلنت الجمهورية فارتبط بالنظام الجديد ارتباطا وثيقا : إذ عينه مجلس الدولة (أي مجلس الثورة) في منصب أمين المجلس للغات الأجنبية ، أي ما يشبه المتحدث الرسمي للدولة . وكانت مهمته تتضمن كتابة الرسائل باللاتينية إلى الدول الأوروبية وترجمة ما يتطلبه المجلس من نصوص إلى هذه اللغة ومنها . وقد تولى بمفرده الدفاع عن النظام الجمهوري ضد كل منتقديه في مختلف الممالك الأوروبية ، وفند مزاعمهم وأفحمهم . وقد أجهد نفسه في هذا السبيل بحيث فقد بصر إحدى عينيه عام ١٦٤٩ لكنه لم يتوقف عن الكتابة والقراءة والدفاع عن مبادئه حتى بعد أن فقد بصره تماما عام ١٦٥١ ، فاستمر في كتاباته العنيفة حتى وفاة (أوليفر كرومويل) زعيم الجمهورية، وبهذا انتهت أهم فترة في حياة هذا الشاعر .

إن ما يهمنا من هذا كله هو التدريب العملي المكثف الذي حصل عليه (ملتون) في أساليب الجدال ومقارعة الحجة بالحجة ، وهو ما هيأته له دراسته الجامعية كما ذكرت . أضف إلى ذلك ما استفاده من حضوره المستمر جلسات البرلمان ومتابعته المناقشات، كل ذلك سيكون له أثره في شعره وفي ملحمته على وجه الخصوص .

أما حياته الأسرية فلم تكن دائما على ما يرام: فقد تزوج للمرة

الأولى بعد عودته من رحلته الأوروبية ، وبعد خلاف حاد مع زوجته فكر في الطلاق ونشر كتيباً بعنوان "*مبدأ الطلاق ونظامه*" دافع فيه عن هذا المبدأ ، ثم مالبثت المياه أن عادت إلى مجاريها ورجعت له زوجته ثم ماتت تاركة له ثلاث بنات . وبعد أربع سنوات تزوج للمرة الثانية وكانت زوجته خير القرين لهذا الرجل الحاد الطبع ، لكن الهناء لم يدم طويلاً إذ توفيت بعد عامين، في العام الذي توفي فيه (كرومويل) مما ضاعف من معاناة هذا الشاعر الكفيف ، وبعد عامين من عودة النظام الملكي ، وخروجه من السجن بسبب هجومه على النظام وذلك بعد أن توسل بعض الوسطاء إلى البرلمان أن يرحم شيخوخته وفقدان بصره ، تزوج للمرة الثالثة . وقد وفرت له هذه الزوجة كل أسباب الراحة وتحملت كل شيء حتى ترضيه ، كما تحملت بناته الثلاث طباعه الحادة ، فانقطع للعمل وتفرغ لكتابة عمله العظيم الذي نذر حياته له ، فأكمل *فردوسه المفقود* ونشرها عام ١٦٦٧ . ثم ازداد نشاطه الأدبي مع بلوغه سن الستين فكتب ملحمته الثانية *عودة الفردوس* . والمسرحية التراجيدية *عذابات شمشون* ونشرها عام ١٦٧١ ولم يعمر بعد ذلك طويلاً ، إذ وافته المنية في نوفمبر ١٦٧٤ وقد ناهز السادسة والستين .

لقد قلت في البداية إن (ملتون) قد أخذ يعد نفسه إعداداً جيداً وطويلاً حتى يصبح أهلاً لكتابة عمله الشعري الكبير . ونحن نستطيع أن نتابع مسيرته الشعرية ورصد الخطوات التي أوصلته إلى هدفه من خلال الإشارة إلى بعض قصائده وأعماله الأخرى :

ففي السنة التي تخرج فيها من كمبردج حاصلاً على الدرجة الجامعية الأولى ، نشر أنشودته عن عيد ميلاد المسيح عليه السلام ، حيث نجد قائمة بأسماء آلهة الوثنيين الذين هم في الحقيقة ، كما يقول ، كانوا من جيش إبليس الذين طردوا معه من الجنة وألقوا في الجحيم

وأحد هؤلاء واسمه (مولوك) سيلعب دورا مهما في *الفردوس المفقود*. كما أننا عندما نصل إلى هذه الأفاعي المرعبة في الكتاب العاشر من الملحمة نتذكر صورة السيد (تيفون) المصور على شكل أفعى رهيبة في المقطع الشعري الخامس والعشرين من الأنشودة . كما نجد في الجزء الثالث من " ليسيداس "، قصيدته التي رثى فيها صديقه ، وصفا مفصلا لموكب الزهور التي تزين جثمان الفقيد . هذا الوصف التفصيلي للزهور وأنواعها وأسمائها وطبيعة كل منها ستجد له مثيلا في وصف نعيم عدن في *الفردوس المفقود* ، مع الفارق بطبيعة الحال ، بين الزهور هنا التي تبكي الفقيد وبين الزهور في النعيم التي تدخل السعادة والبهجة على قلب ساكنيها من الآدميين : الأب والأم . وهما في حالة البراءة والطهارة قبل... وإخراجهما من النعيم .

هناك أيضا قصيدتان من نوع (السونيتو) أبدعهما (ملتون) بعد فقد بصره مباشرة ولذلك فهما تعالجان هذه القضية : الأولى ، وهي الأشهر ، وعادة ما يدرسها الطلاب في سنتهم الأولى في التخصص ، تصف الصراع المحتدم في صدر الشاعر بعد حسرته على فقدان بصره وهو لما يزل بعد في أواسط العمر ولم يحقق طموحه في إبداع عمله العظيم ، وبين تسليمه بقضاء الله وقدره . وفي نهايتها ينتصر الإيمان بالقضاء والقدر . وتبدأ القصيدة الثانية من حيث انتهت الأولى ، أي بتسليمه بقضاء الله وتنتهي بقوله إن ما يدعم تسليمه بالقدر ويقوي من إيمانه إدراكه بأن ثمن بصره كان انتصاره في معركة الحرية والكرامة على جميع مهاجميه في الممالك الأوروبية . وتبرز قضية فقدانه البصر في مطلع الكتاب الثالث من *الفردوس المفقود* عندما تنتقل الأحداث إلى السماء . عندها يخاطب الشاعر الضياء خطابا مؤثرا بأن يحل في بصيرته وينير ظلمات حياته ليستطيع أن يصف لنا الأحداث في ذلك العالم العلوي :

فليتك يا نور السماء تزداد

إشراقاً بين جوانحي وتضيء أعطاف الذهن

وتنير ملكاته وتكسبها عيوناً أخرى

ليتك تطهرها حتى ينقشع الضباب الذي غشيها فأرى

ما غاب عن بصر الفانين وأحكيه .

تشير هذه الأبيات إلى نظرية كان يقول بها (ملتون) ... وهي أن الشاعر لا يمكن أن يكتب عملاً عظيماً إلا إذا كان هو عظيماً في خلقه وسلوكه ومثالياته وقد حاول (ملتون) طيلة حياته منذ صغره أن يكون من هذا النوع من الرجال فلم يشترك في الملذات التي كان ينغمس فيها أترابه .

إلا أن العمل الإبداعي الذي يعتبر بحق ، في رأيي ، إرهاص *للفردوس المفقود* هو مسرحيته كوموس المشار إليها سابقاً ، وهي من الجنس الأدبي المسمى Masque أي " المسرحية المقنعة ": ففي المنظر الرئيسي يحاول الرجل الشرير (كوموس) أن يغري الفتاة بشرب كأس الشراب السحري ، مزيناً لها التمتع بملذات الحياة وهي في ريعان الشباب، مؤكداً أن هذا ما تريده الحياة . فترفض الفتاة وتقارعه الحجة بالحجة حتى تفحمه . بالرغم من أنها تكاد تموت من العطش . هذا المنظر بما فيه من جدال وعراك فكري يتطور مع الملحمة ويصبح المنظر الرئيسي الذي يقع في الكتاب التاسع ، وتقع فيه المعصية ، حيث نجد إبليس متنكراً في شكل أفعى غير عادية تتحدث بلغة الإنسان ومنطقه، يحاور (الأم) ليقنعها بالأكل من الشجرة المحرمة ، مستخدماً في إقناعه كل ما أوتي من مهارة وذكاء . الفرق بين المنظرين هو أن

(كوموس) يفشل في إغراء الفتاة بينما ينجح الشيطان في إغـواء (الأم). تظهر في هذين المنظرين قدرة (ملتون) على الجدال والعـراك الفكـري التي تطورت منذ أن كان طالبا في الجامعة ، وقويت حدتها في معاركـه الكلامية والفلسفية مدافعا عن الجمهورية . لذا نجد الفرق شاسعا بيـن المنظر المسرحي وبين منظر الملحمة : فقـدرة إبليـس علـى الإقنـاع وأسلوبه البلاغي وإشاراته الذكية غير المباشرة تفوق قدرة (كومـوس) بمراحل ، بحيث يمكننا أن نلتمس العذر للأم البريئة القليلة الخبرة فـي تصديقها مقولات إبليس الخادعة . كما يظهر التطور في قدرة (ملتـون) على رسم الشخصيات في الفرق بيـن شـخصية (الأم) الأكـثر واقعيـة والأقرب إلى الملامح الإنسانية ، وبين شـخصية الفتـاة الأقـرب إلـى الشخصية النمطية .

نصل الآن إلى *الفردوس المفقود* ، ولا أعتقد أنني أستطيع تقديم هذا العمل العظيم بالشكل الذي يستحقه ، لكنني أحاول أن أركـز علـى بعض جمالياته .

وكتوطئة أقتبس فقرة مما قاله (ت. س. إليوت) الشاعر والنـاقد الإنجليزي عن كيفية استقبال القارىء غير المتديـن ملحمـة (دانتـي) *الكوميديا الإلهية* : " ليس مطلوبا منك أن تصدق بما يصدق به (دانتي) ، لأن تصديقك سوف لا يضيف إلى فهمك أو تذوقـك مثقـال ذرة . إنمـا المطلوب منك أكثر فأكثر هو الفهم : فإذا كان في مقدورك أن تقرأ الشعر كشعر ، " فستؤمن " بفكرة (دانتي) الدينية بالطريقة نفسها التي تصـدق بها بالحقيقة الحسية لرحلته . أي أنك ستطلق التصديق وعدم التصديق". وهناك من القراء من يتحرج من قراءة نص تتعارض خلفيته الدينية مـع معتقداتهم ، متناسين أن النص الأدبي نص متخيل ، لا علاقة له بـالواقع مباشرة إلا بمقدار احتمال التشابه بين عالمه وعالم الواقع . وقد أشـار

الدكتور (عناني) إلى هذه المشكلة في مقدمة الجزء الثاني من ترجمته، قائلا : " وأود أن أذكر القارىء أن هذه [*أي الفردوس المفقود*] قصيدة أولا وأخيرا ، أي أنها عمل أدبي يعتمد على التخيل والتصوير والصياغة الشاعرية ، أي على تصورات ذهن الشاعر وانطلاق خياله ، مهما اعتمد على النصوص الدينية ... التي تمليها هذه النصوص . ولقد عانى نص ملتون من تجاهل هذه الحقيقة . ولذلك تضاربت آراء النقاد وآراؤهم . وتطرفوا في المدح أو القدح وفقا لما رأوه يتفق مع مفهومهم ... أو يختلف معها ".

قبل أن يستقر رأي (ملتون) على إبداع ملحمة موضوعها خروج الإنسان من النعيم عقابا على خطئه ، فكر طويلا في كتابة ملحمة بالإنجليزية يمجد فيها الشعب البريطاني ، على غرار ما فعله (فيرجل) شاعر *الإنياذة* بتمجيد روما ، أو ما فعلته (تاسو) الشاعر الإيطالي المعاصر لملتون باللغة الإيطالية . لكنه لم يلبث أن عدل عن فكرته ، لأنه كلما أوغل في قراءة تاريخ انجلترا ضعف إيمانه بوجود شخصية تاريخية تسمى (الملك آرثر) وفرسان المائدة المستديرة ، وهو ما كانت ستدور عليه حوادث ملحمته ، ذلك لأن على الشاعر ، في رأي (ملتون) ألا يقدم سوى الحقيقة . ثم كتب أجزاء من تراجيديا عن خروج الإنسان من النعيم ، لكنه عدل عن ذلك أيضا ، لأنه أدرك بحسه الفني أن الحوادث التي سيرويها ستأخذ حيزا من الوقت أطول مما تحتمه عليه وحدة الزمان في الفن الدرامي ، وهي أربع وعشرون ساعة . ولذلك قرر في نهاية الأمر إبداع ملحمة تعالج الموضوع نفسه . وكما يقول النقاد ، توجد في ثنايا *الفردوس المفقود* أجزاء من مشروعه الدرامي . ليس معنى هذا أن عنصر الدراما مفقود في الملحمة . على العكس ، إن أهم أجزاء الملحمة وأشد مناظرها تأثيرا هي مناظر درامية يلعب فيها

الصراع داخل أنفس الشخوص وخارجها الدور الأكبر ، لاسيما تلك المناظر التي يظهر فيها إبليس ، مثلا في الكتابين الأوليين ، كما سنرى بعد قليل .

كانت الملحمة ، كما نشرها (ملتون) أول مرة ، تحتوي على عشرة كتب ، أي أن أحداثها ، كما قال أحد النقاد ، قد قسمت على شكل بناء مسرحي من خمسة فصول (أي أن كل كتابين يمثلان فصلا واحدا. لكن (ملتون) حول الملحمة إلى اثنى عشر كتابا في الطبعة الثانية ، بعد أن قسم الكتاب العاشر الطويل جدا إلى الكتابين الحادي والثاني عشر . وقد حذا (ملتون) في ملحمته حذو النموذج الكلاسيكي ، حيث أن الملحمة تبدأ في منتصف تطور الأحداث فالبداية الحقيقة هي عصيان إبليس ثم الحرب بين الشر وجيشه من جهة وبين جيش الخير المقربين من جهة أخرى ، والتي انتهت بهزيمة العصاة وطردهم شر طردة من العالم العلوي وسقوطهم في الشقاء .

يفتح الستار في الكتاب الأول ، بعد مقدمة قصيرة ، على منظر إبليس وجيشه ملقون مغشيا عليهم وسط :

... قبو موحش مخيف ، تنور متأجج الأوار

تتصاعد منه النار ويحيط بهم سرادقها

... ...

إنه عذاب دائم يتدفق ، وطوفان من اللهب

تغذيه منابع كبريت لا تخبو جذوته ولا ينضب له معين

أي إن الملحمة تبدأ بعد انتهاء الأزمتين الأوليين حسب التسلسل التاريخي للأحداث . وتستمر الأحداث في التطور إلى أن نصل إلى الكتاب

الخامس حيث تروى الأحداث السابقة بطريقة " الفلاش باك " إلى أن تصل الرواية إلى النقطة التي توقفت عندها الأحداث في بداية الكتاب الخامس . هذا الفلاش باك هو أطول جزء في الملحمة ، حيث يستغرق الكتب الخامس والسادس والسابع والثامن . ويأتي المنعطف الرئيسي في الملحمة في الكتاب التاسع حيث يرتكب الأب والأم الخطأ بإغواء إبليس الأم . وتبدأ نتائج الغواية في الظهور مع نهاية الكتاب التاسع. وتتضح في العاشر حيث يتحول الأب والأم من البراءة والطهارة إلى الآدمية الملوثة بالذنب . لكنهما يحاولان التوبة بعد خصام وتعنيف متبادلين ، وفي الكتاب العاشر يقضي عليهم السيد بالعقاب والخروج من النعيم . إلا أنه قبل أن يطبق عليهما الحكم يشاهدان مستقبل أبنائهما على مدى العصور التالية وذلك على شكل شريط سينمائي ينتهي بالبشارة القديمة لهما بأن ... أحد أحفاد الأم ، سيهزم إبليس ويزيله إلى الأبد . ويستغرق هذا العرض المستقبلي الكتابين الحادي عشر والثاني عشر ، وهما يوازيان الفلاش باك الذي يعرض لنا الماضي. وتنتهي الملحمة بمنظر الأم والأم خارجان من النعيم ، يدها في يده ، بعد أن يلقيا النظرة الأخيرى على فردوسهما المفقود .

هذا فيما يتعلق بنظام الملحمة البنائي . أما موضوعها فإن (ملتون) قد اختار ، كما قال ، أنبل الموضوعات وأشرفها : موضوع يسمو على كل الموضوعات في الملاحم السابقة ، كلاسيكية وغير كلاسيكية ، موضوع لم يعالج من قبل شعرا أو نثرا بهذه الصورة الرفيعة، ألا وهو .. الإنسان وخروجه من النعيم بعد خطئه ، وتبيان حكمة السيد في تقدير هذا كله .

ولكن من هو بطل الملحمة . وهل هناك بطل واحد أم أبطال متعددون ؟ إن الشعراء الرومانتيكيين ، (وشيللي) في مقدمتهم ، قد

أفردوا إبليس بالبطولة . وقال بهذا من جاء بعدهم من النقاد الذين تأثروا بأفكارهم ونظرياتهم ، لأنهم رأوا فيه الشجاعة والذكاء والقدرة على تحدي السلطة ، بل ووجدوا فيه الزعيم الديموقراطي الذي يسعى لمصلحة رعاياه . إلا أن غالبية النقاد يجمعون على أن الأب والأم هما بطلا الملحمة لأنهما المركز المحرك لكل حواراتها . كما أنهم يجمعون على أن أتباع المدرسة الإبليسية ، وهو الاسم الذي أطلقوه على الفريق الأول ، لم يقرؤوا الملحمة بكاملها بل ركزوا قراءاتهم على الكتابين الأوليين حيث يلعب إبليس دور البطولة : فلازال يتمتع بجسم عملاق وبشخصية طاغية مؤثرة . فنجده أول المستيقظين من وهدة التنور الملتهب في قاع النار ، ثم يوقظ أتباعه معيدا في نفوسهم الثقة والأمل في استعادة ما فقدوه من سلطان في العالم العلوي ، كما أنه يفتح لهم ، في الكتاب الثاني ، باب النقاش في الوسائل التي يمكن أن تؤدي إلى استعادة ذلك السلطان . فكل يدلي بدلوه في النقاش المفتوح ديموقراطيا، كما يبدو ، في قاعة الاجتماعات التي بنيت داخل القصر ... المنيف . إلى أن يستقر الرأي على استكشاف العالم الجديد الذي وضع ... خصيصا لسكنى الأب وبنيه ، وانتداب واحد منهم للقيام بهذه المهمة المستحيلة وتطوع إبليس بذلك .

لكن إبليس لا يحتفظ بهيأته البطولية شكلا ومعنى ، والعملية الديموقراطية ما هي إلا ذر للرماد في العيون ، فهو الذي يوحي بفكرة استكشاف عالم الإنسان الجديد ، كما أنه كلما تطورت الحوادث انحدر تدريجيا شكلا ومعنى إلى أن يضطر إلى اتخاذ شكل الضفدع للإيحاء للأم النائمة بالأكل من الشجرة ... وفي منظر الإغواء ، المنظر الرئيسي في الملحمة ، يتخذ شكل الأفعى الناطقة . وبعد نجاحه في الإغواء يهبط إلى النار ويستقر على عرشه مرة أخرى والفرح يملأ قلبه حين يخبر أتباعه

بنجاحه ، وإذا به يتحول فعلا إلى أفعى ضخمة مرعبة ، كما يتحول أتباعه أيضا إلى أفاعي ، وبدلا من التصفيق الذي كان ينتظره يأتي صوت الفحيح ، في منظر من أشد مناظر الأدب الإنجليزي إثارة للرعب ، والخوف .

هذا الإنحدار الخلقي والخلقي في شخصية إبليس تعترف به ضمنا المدرسة الإبليسية حين تعتقد أن المستوى الشعري والفني للملحمة ينحدر بعد الكتابين الأوليين ، وتفسر هذا بالقول أن الشاعر ربما ضاق بموضوعه أو تعب عن مجهوده ، لكن الدراسات الحديثة أثبتت أن (ملتون) قد أبدع الكتابين الأوليين في مرحلة لاحقة على المرحلة التي أبدع فيها بقية الكتب .

ولكن أين (ملتون) من هذا كله ؟ إنه صوت القاص الذي يسرد الحوادث ويعقب على المناظر ، ويتوارى ، بطبيعة الحال في المناظر الدرامية . إنه حاضر أبدا ، يتابع كل شيء ويبذل قصارى جهده لتوجيه القارىء إلى المغزى الذي يريده هو من الأحداث حتى لا يتأثر القارىء بغواية إبليس . كأن (ملتون) قد توقع ما سيكون عليه رد فعل المدرسة الإبليسية . ومع كل هذه الحيطة تفلت السيطرة أحيانا من يد الشاعر . فتتولد عند بعض القراء استجابات ربما لم تخطر على باله . ومن هؤلاء الناقد الإنجليزي الشهير (ديفد ديتشز David Daiches). الذي وجد في قصيدة (ملتون) الملحمية ما يمكن أن يطلق عليه القصيدة المضادة a counter poem ، كما يقول . ويثبت هذا بالإشارة إلى التعارض غير الواعي في نفس الشاعر بين ما يصفه من تغيرات أصابت ... نتيجة النقمة التي حلت عليه بسبب خطإ الأب والأم اللذين وظف لهما هذا الكون ، وبين الإيحاء بأن هذه التغيرات نعمة وبركة على الآدميين : فالشاعر ، كما يقول (ديتشز) ، أولا وقبل كل شيء لا حيلة له في

استخدام اللغة التي تستعمل في عالمنا الأرضي ، العالم المدنس بالذنوب بسبب خطإ أبوينا ، في وصف عالم الطهارة والبراءة قبل ارتكابهما الزلة. ثانياً : في الوقت الذي يؤكد فيه (ملتون) بصوت الراوي إننا ينبغي أن نتحسر على فقدان ذلك العالم العلوي الذي لا يعرف إلا الربيع الدائم والأمن والطمأنينة الأبدية بين كافة المخلوقات والدعة والسعادة للمخلوقين الآدميين . هذا العالم الذي أصبح عالماً نكداً ، عالم كد وجهد وكَبَد ، تتوالى فيه الفصول ويأكل القوي فيه الضعيف وذلك بسبب تلك الزلة . هذا العالم يصوره الشاعر تصويراً رائعاً عندما يتحدث عن فقدانه بصره ، قائلاً :

... وهكذا تتوالى الفصول

على مدار العام ولا يعود إليّ ضوء

النهار أو أعرف جمال اقتراب المساء أو الصباح

أو مشهد أزهار الربيع وورود الصيف

وقطعانَ الأغنام والماشية ، ووجه الإنسان ....

بيد أن السحاب والظلام السرمدي

يغشياني وقد تقطعت بي السبل فلم أعد أرى

حياة البشر الصبوحة ولا كتاب المعرفة المشرق .

بل يواجهني الخواءُ في كل مكان

وقد طُمست بدائع الطبيعة وانمحت ،

وسُدَّ منفذ من منافذ الحكمه .

كذلك اقتراح الأم. وهي لم تزل بعد في عالم الطهارة ، على الأب

أن يتفرقا ويختار كل واحد منهما مكاناً منفصلاً يؤدي فيه عمله الزراعي من تقليم النباتات والأشجار وتنسيقها ، لأن بقاءهما بجانب بعض واستمتاعهما بالأحاديث المتبادلة يضيع عليهما جزءاً ثميناً من الوقت يمكن استثماره في أعمال متعددة ، وإلا فإن ساعة الغداء تحل وهما لم يعملا عملاً كافياً يستحقان عليه الراحة . اقتراح منطقي لا شك ، ولكنه منطق العالم الأرضي ، لا العالم العلوي الخالي من الجهد والتعب والمسؤولية . قد يكون هذا الاقتراح ، كما يقول الناقد ، من تأثير الحلم الذي وسوس لها فيه إبليس . إلا أن الأب لم يجد أثراً إبليسياً بالرغم من عدم ارتياحه للفكرة لعلمه بوجود إبليس في مكان ما في النعيم وتصميمه على إغوائهما . لأن هذه الفكرة ، كما يقول (ديتشز) تأتي تلقائياً وطبيعياً في سياق مجادلة الأم للأب . وهنا لا يأخذ (ديتشز) على (ملتون) أي تناقض ، لأن ما يجري هنا هو شيء أقرب إلى الحذق وازدواج الدلالة والإيحاء المتعدد .

بل يصل الأمر ببعض النقاد إلى اعتبار (ملتون) نفسه من جماعة الغاوين دون وعي منه ، ويبنون رأيهم هذا على ما في شخصية إبليس من جاذبية وقوة ، ولأنه كان ثائراً على السلطة كما ثار (ملتون) على سلطة الدولة والكنيسة . أعتقد أن في هذا الرأي ظلم لملتون وللملحمة نفسها : لا ينكر أحد أن شخصية إبليس في الكتابين الأوليين شخصية قوية مسيطرة ، ولكنه ينحدر ، كما ذكرت ، خلقاً وخُلقاً وهو نفسه يعترف بذلك في مناجاته الفردية التي تذكر الإنسان بالمناجاة الفردية التي أبدعها شكسبير ومعاصروه مثل مناجاة (هملت) ، وهذا العنصر الدرامي من أبرز عناصر الملحمة . ترد مناجاة إبليس في أكثر من موضع : ففي الكتاب الرابع ثلاثة من هذه المواضع . ففي الموضع الأول نجده يخاطب الشمس متحسراً على مكانه الرفيع في العالم العلوي.

ولأنه بمفرده لا يسمعه أحد من أتباعه ، يعترف بما ينكره أمامهم من نعم.. عليه التي كان ينبغي أن يقابلها بالطاعة والشكر لا بالخطإ . وهذه أهم مناجاة له . حيث يطفو الصراع المرير الذي يقطع أوصال نفسه . وهنا لا نملك إلا الإشفاق عليه إلى حد ما ، وهو ما يخافه (ملتون) ، كما قلت ، فيجابهه بالتعليق . إن شخصية إبليس في هذه المناجاة لا تقل روعة وفنية عن مناجاة (إياجو) الشرير في مسرحية *عطيل* لشكسبير . وفي الموضع الثاني ، وبعد أن يرى الفردوس للمرة الأولى ، يزداد حسرة ، لاسيما عندما يرى ساكنيها الآدميين ، ويتوعدهما (وهما لا يسمعانه بطبيعة الحال) بإخراجهما من النعيم ، بالرغم من اعترافه بأنه لا يحمل لهما أية عداوة شخصية ، إلا أن ما يفعله ما هو إلا نكاية ...، بل ويقول أنه يشفق عليهما ولكن لا حيلة له في ذلك ، فالمصادفة هي التي وضعتهما في طريقه . وتزداد كراهيته وحسده لهما في الموضع الثالث . حين يراهما مستمتعين بكل ما في النعيم من ملذات حسية وغير حسية ، إذ تتحرك في بدنه الغرائز الحيوانية التي لا تجد لها إشباعاً . وهذا أقصى درجات العذاب .

ففي كل موضع من هذه المواضع تتكشف لنا خصلة جديدة من خصاله وجانب جديد من جوانب شخصيته المركبة الثرية بالمعاني والإيحاءات والاحتمالات . إلا أن شخصيتا الأب والأم ، لاسيما بعد الزلل، تصارعان شخصية إبليس تركيباً وثراءً ، إضافة إلى العنصر الإنساني الذي يكون قوة جذب كبيرة لأننا نتجاوب معهما في كل ما يمران به من متاعب وصراعات وتقلبات ذهنية ونفسية ، بينما لا نكاد نجد ما يربطنا بهما عندما كانا في حالة البراءة التامة ، وهي حالة من الكمال النموذجي الذي لا يوجد في الأرض . فكأن معصيتهما قد حولتهما إلى نموذجين آدميين يتحركان مثلنا على أرضنا ويعانيان ما نعانيه وتنتابهما

تقلبات العيش من فرح وترح وخوف وطمأنينة وسعادة وشقاء . هذه هي المفارقة الكبرى في الملحمة : ففي الوقت الذي نشاركهما حسوتهما على فقدان فردوسهما نكتشف أن ما حدث هو في صالحنا كقراء وفي صالحهما أيضاً إذا اعتمدنا على التفسير اللاهوتي.

ونعود إلى مناجاة إبليس فنجد أن (ملتون) قد أدرك بحسه الفني أنه لابد أن يوازي تأثير هذه المناجاة الأولى فأجرى على لسان (الأب) بعد الخطإ ، وبعد أن اكتشف في نفسه وفيمن حوله من تغيرات سيئة ، أجرى أطول مناجاة في الملحمة ، بل قد اعتبرها بعض النقاد مونولوجاً درامياً لا يقل روعة عن مونولوجات (براوننج) الشاعر الفكتوري الشهير. إننا نسمع ونشاهد (الأب) أمامنا يتقلب على نيران الحسرة واليأس والغضب والغيظ " فتارة يلوم نفسه وتارة يلوم الأم وتارة يلوم الظروف . ولا يجد في أي من هذه الحالات راحة أو قناعة ، حتى يصل في نهاية المناجاة إلى أدنى درجات اليأس . ملقى على الأرض يندب حاله ... وعندما تقترب منه (الأم) لتسري عنه يطردها شر طردة ، ويدعوها بالأفعى ... وهنا في تفصيلات المشكلات التي تسببها المرأة للرجل ، انعكاساً ، كما يقول النقاد ، لمشاكل حياة الشاعر الأسرية . ولكن (الأم) تصر على الاقتراب منه وتناجيه من قلب مخلص قانت معترف بذنبه تائب منه ، بل مستعد لتلقي العقاب بمفرده . هنا يلين قلب (الأب) مصدقا قولها . من هذه اللحظة فصاعداً تأخذ (الأم) زمام المبادرة. وهذه مفارقة أخرى . فطالما ظلا في حالة البراءة والطهارة قبل الخطإ يظل القرار بيد (الأب) و(الأم) تكون تابعاً له كما تقضي بذلك الأعراف . وكان المفروض أن تتأكد هيمنة (آدم) بعد الخطإ ، لأن المسؤولية ازدادت والحياة غدت صعبة مجهدة . لكن (الأم) هي التي تبدأ برأب الصدع الأسري ، ربما لأنها كانت السبب في الخطإ. كما تصورها

الملحمة ، أو لأن طبيعتها أقرب إلى طبيعة الأرض حتى عندما كانت في العالم العلوي، أو ربما هي نفثة إبليس في ذلك الحلم الذي هيأ نفسيتها للخطإ ، ومع الخطإ تأتي الواقعية، على أية حال، الأم الآن تمسك بزمام الأمور، ولذا لا نستغرب إذا كان صوتها آخر صوت يُسمع قبل نهاية الملحمة ، أي أنها تملك الكلمة الأخيرة .

إن الرد الفعلي على المدرسة الإبليسية هو الكتابان التاسع والعاشر اللذان لا يقلان روعة عن الكتابين الأول والثاني ، لأن شخصيتا الأب والأم تتطوران فيهما وتنضجان وتعلوان في سلم الخليقة ، في الوقت الذي تنحدر فيه شخصية إبليس ، كما أسلفت ، أنهما تتويج للسرد الفني للأحداث التي قام به (رافائيل). أحد .. المقربين ، الذي أرسل لإبلاغ آدم وحواء كل ما يحتاجانه من علم ليكونا على بصيرة من العدو المتربص بهما ، منذراً إياهما بقربه منهما . (رافائيل) هذا هو الذي يقدم الفلاش باك الذي أشرت إليه . إنه قاص موهوب ، يعرف كيف يثير فضول سامعيه ونحن معهما ، كيف يعلق على الأحداث ، ومتى يعلق، والأهداف التي أرسل لتحقيقها . وبالرغم من أننا نعرف نهاية الأحداث منذ بداية الملحمة ، إلا أننا نتمنى ، بل ونعتقد أحياناً أنه ربما لو تحلت (الأم) بالصبر و(الأب) بالحكمة لما حدث ما حدث . هذا ما تحققه روعة السرد واستراتيجيته .

هذه الإستراتيجية تتجلى حتى في العناصر التي تبدو وكأنها غير ذات قيمة ، مثل مشهد الأب والأم وهما متشابكا الأيدي في اللقطة الأولى التي نراهما فيها وهما يرفلان في حلل من السعادة والهناء في جنة عدن، وكذلك في آخر لقطة لهما ، وهي اللقطة الأخيرة في الملحمة ، حينما يغادران فردوسهما الذي فقداه ، ملقيان عليه نظرة الوداع . من المؤكد أن الشاعر قصد إلى البعد الرمزي ، والذي لا يأخذ مداه الحقيقي

إلا في اللقطة الأخيرة ، فكان التماس التلقائي في النعيم لا يمثل الحاجة الحقيقية للرابطة الأبدية بينهما مثلما يمثلها وهما على أبواب حياة جديدة والعالم الواسع أمامهما ، عالم لا يعرفان أبعاده ومجاهله ، وليس لهما من صديق أو معين سوى العناية الفوقية ثم الرباط الروحي والجسدي الذي يمثلهما ذلك التشابك اليدوي ، لاسيما وأن اليد سيكون لها الدور الأساسي في استمرار حياتهما على الأرض .

هذه الإستراتيجية مظهر من مظاهر هذا المعمار الضخم ، المبني على خلفية ثقافية واسعة جدا . فلا ننسى أن (ملتون) قد أخذ يعد نفسه منذ سنيه الأولى لكتابة هذا العمل الإبداعي الكبير. ويكفي أن يتناول القارىء أي طبعة جيدة لهذه الملحمة وينظر في مقدار ما فيها من حواشي ليتبين الجهد الموسوعي الذي بذل في إبداعها . فمصادر (ملتون) متعددة جدا وأهمها : الكتاب المقدس ، الأدب الكلاسيكي (الإغريقي والروماني) ، الأساطير القديمة غربيها وشرقيها ، الآداب الأوروبية المعاصرة المتلون بلغاتها المحلية ، التاريخ العالمي ، جغرافية المناطق المعروفة من العالم آنذاك ، العلوم الطبيعية من فلك وعلوم الأرض ، وأخيرا رحلته الأوروبية . مما يزيد في تقديرنا لهذا الشاعر وإعجابنا به هو أنه حين أبدع ملحمته كان قد فقد بصره تماما منذ أكثر من عشرين عاما ، وكان يملي ما يبدعه على من ينسخه ، خصوصا بناته الثلاث .

وأخيرا وليس آخرا ، نحن أمام قصيدة شعرية وظف فيها الشاعر خبرته الطويلة في البناء الموسيقي والنسيج التصويري . وبطبيعة الحال يحتاج الإنسان إلى قراءتها في لغتها الأصلية ليكتشف ما فيها من فنية واقتدار . ومع أن الترجمة لا تقدم إلا جزءا مما فيها من كنوز فإن ترجمة الدكتور (عناني) حاولت ونجحت إلى حد كبير في نقل

شعرية هذه الملحمة . وليت ينبري أحد شعرائنا الكبار لترجمتها شــعراً، مثل ما فعل الشاعر الإنجليزي (الكساندر بوب) مع إلياذة (هومــيروس) ، إذاً لأثرى أدبنا العربي بواحدة من أعظم الأعمال الشعرية في العالم .

* * *

وعي الحكيم

من الشباب إلى الشيخوخة

ملامح من الرؤية والفكر

حسني محمود

(١)

كان قد مضى قرن أو يزيد قليلاً على بعثة رفاعة الطهطاوي إلى باريس، عندما ذهب توفيق الحكيم إلى هناك عام ١٩٢٥م لدراسة القانون. وإذا كان شيخ الأزهر، في حينه، حسن العطار، قد أوصى الطهطاوي بتدوين مشاهداته في رحلته، وانطباعاته عن آثار الصدمة الحضارية المدهشة، وإذا كان الخديوي توفيق نفسه قد أوصى أحمد شوقي ووجهه في بعثته عام ١٨٨٧م إلى الاهتمام بالآداب الفرنسية، والالتفات إليها، وإذا كان محمد حسين هيكل، في مطلع العقد الثاني من هذا القرن، قد أغرق نفسه في المناخ الثقافي والأدبي في باريس، بحيث صرفته آثار الرومانسية إلى إبداع "زينب"، الرواية الفنية الأولى في الأدب العربي الحديث، فإن توفيق الحكيم، قد آل في النهاية إلى الانصراف تماماً عن التحضير لدرجة الدكتوراه في القانون، وتحول إلى الاستغراق في الحياة الأدبية والفنية، بحيث جعل منه هذا التحول الفنان والأديب الذائع الشهرة والصيت، فقد غدا بعد هذه الفترة الزمنية، مع تراكمات النهضة الحديثة في مصر " ربيب الأدب والفن في مصر وباريس ". وهو كذلك الجامع والمازج بين عصارة كل من الأدب والفن بمعناهما الواسع .. عاش في باريس حين كانت حركة – الموديرنزم – طاغية على الفن والفكر الغربيين ... ومن هنا كان الحكيم، ليس فقط مجدداً في الأدب والفن، بل كذلك وفي الوقت نفسه مجدداً في الفكر والنظرة الاجتماعية والأخلاق "[١]، دون أن يواجه " رد الفعل العنيف هذا (لدى

طه حسين) لثقافته المدنية ، ولأن الطبقة المتوسطة (التي نشأ فيها ومنها) تكون عادة أحرص على جذورها الاجتماعية من غيرها من الطبقات ، لإحساسها بملكية الأرض والمدن .. بل والتاريخ .. وكاد بذلك " أن يكون هو الأديب العربي المصري الوحيد الذي استطاع أن يقيم في نفسه التوازن بين الشرق والغرب "[٢].

ومن خلال لقائه مع سماء الحضارة الغربية الرفيعة في باريس ، بقراءاته المستفيضة لكثيرين من المفكرين والأدباء الغربيين ، وبانفتاحه على المعارض الفنية ومتاحف الآثار ومراكز الموسيقا الكلاسيكية " فقد اكتشف نفسه أولاً في باريس ، (و) كانت الرحلة هي المنعطف الهام في حياته ووجهته هناك أصابته حمى الفن والأدب والقراءة الموسوعية . ومن خلال باريس – كما يحدثنا – دخل " مملكة الروح وعالم الفكر "[٣] واكتشف مصر كفكرة حضارية ، وتثبت وجدانه عند هذه الفكرة الجمالية[٤].

ولما كانت قيم النهضة في هذه المرحلة "هي في المقام الأول قيم معنوية وأدبية وفكرية ، وقيم عقلانية تحررية .. وهي قيم مشبعة بالفكر الحديث وبضرورة الاتصال بثقافة الغرب "، فقد تحتم انتقال توفيق الحكيم، تحت تأثير هذا اللقاء من " جو المسائل القومية[*] إلى المسائل الإنسانية ، وإلى الإنسانية ، وإلى الإنسان في أفكاره الثابتة في كل زمان[٥]. ومن هنا طغى اهتمامه بمصير الإنسان الحر ، وبمقاومة ما يخيفه من الظلم الزاحف على الإنسانية ، خصوصاً وقد أحس ، وهو يرى بأم عينيه مآسي الحرب العالمية ، وأهوالها ، بما خلفته ، وبما يمكن أن تخلفه من مظاهر (الدمار الحضاري) للإنسان ، مما عمق تشبعه بالتقدم الإنساني ، وأثار قلقه على مصير الحضارة إثر طغيان القوى الأرضية في بعض رجال الروح والفكر .

ويفسر توفيق الحكيم نفسه جنوحه إلى هذا التسامي ، وميله إلى قضايا الفكر ، فيذكر (تلك النزعة العقلية التي ورثها عن والده)[٦]. وربما كان الأصح أن نرجع هذا الجنوح أو أصول هذا الجنوح إلى بنية النشأة الأولى عامة . (فإلى جانب الأب نجد الأم بتسلطها وتعاليها ونفورها من البيئة المصرية)[٧]. ويزيد معاصره إبراهيم ناجي توضيح ذلك بقوله " لم يفلح أبواه – أمه التركية وأبوه المصري الفلاح – في جذبه إلى الخارج ولا إلى طريق من الطرق ، وأخذ هو بنفسه ينكمش حتى ... لنفسه دائرة خاصة به هي الدائرة التي تتجلى فيها له كطفل إرادة القوة ، وتلك الدائرة هي دائرة خيالاته وأحلامه وصوره التي يبتكرها ابتكاراً ، تلك دنياه الخاصة التي تعوضه عما فقده من عدم اتصاله بالمجتمع ... ومن هذا يتضح معنى الغيبوبة ، معنى الذهول الذي يستغرق توفيق الحكيم – سيطرة عالم الخيال والهواجس الباطنة على الرجل فيه ، كما كان مسيطراً عليه طفلاً "[٨].

وربما أمكننا أن نضيف إلى هذا التأثير أثر بيئة المجتمع بعامة التي عاشها الحكيم من خلال إحساسه العميق بالتناقض بين مجتمعه المتخلف وبين ما انعكس على نفسه وحياته من آثار حياة الحداثة التي عاشها وثقفها بكل أبعادها ومظاهرها ، في باريس ، وبها وبعدها تجسدت لديه صدمة العودة إلى مجتمعه المتخلف . وعلى أساسها لم يجد بدا من أن ينصب مسرحه في الذهن ، وأن " يتسامى في الفكر "، وأن يعيش في الظاهر كما يعيش الناس في هذه البلاد . أما في الباطن ، فمع... مثله العليا . كل آلامي ، كما يقول إذ ذاك " مرجعها هذا التناقض بين حياتي الظاهرة وحياتي الباطنة "[٩].

وبسبب الإحساس العميق والمثري بهذا التناقض في نفس الأديب الفنان كان من الطبيعي أن يسعى إلى الوحدة وإلى العزلة ، وإلى

التلفع بالعقل والتفكير ، وكما يقول أحد النقاد العرب " إنه يضع نفسه داخل سور يحجبه عن العالم الخارجي ، عالم الشعب ، ويظل يحوم بين خيالات غامضة وأفكار عارية "(١٠).

ويحلو للحكيم ان يسمي نفسه (راهب الفكر) الذي تزوج الفن زواجاً كاثوليكياً "(١١)، وأنه (مفكر) مختلف في شيء أساسي ، هو الشمولية، "هذا هو اللقب الذي أحب أن يطلقوه علي! أو ينادوني به"(١٢). فهو كما يقول ليس مفكراً محترفاً ، " بمعنى أن كتبي لا تعالج كلها مواضيع فكرية بحتة . كلا ، إني مفكر بمعنى آخر ، أي بكل بساطة ، إني رجل يفكر مثل أي رجل يأكل أو يجري ، والفكر عندي ممارسة يومية ، فلابد أن أمحص كل ما يجري أمامي أو يدور حولي وأناقشه وأحلله "(١٣).

ويتفق إسماعيل أدهم مع إبراهيم ناجي على توكيد اعتراف الحكيم بهذه النزعة لديه ، يقول إسماعيل أدهم (عام ١٩٣٨) " من الأهمية بمكان أن ينظر إلى تصرفات الفتى في تلك الفترة (فترة ثورة ١٩١٩)، فإننا نجده في سلوكه نازعاً منزع تخيل وتجريد رافقه إليها طبيعته الحسية التي أخذت بأسباب التخيل نتيجة انسحابه لحدود نفسه. وهذا المنزع جعله يأخذ العالم مأخذاً تجريدياً ، ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفي وراء المحسوس "(١٤). ويقول غالي شكري ".. حقيقة موضوعية في تفكير الحكيم وفنه ، هي أن تجربته مع الحياة هي تجربة الذهن .. ولعل التجربة الذهنية وحدها هي منشأ ميله إلى الفن المركز .. ومنشأ ميله إلى التفكير الرياضي سواء في الفلسفة أو المعمار أو الموسيقا . ولعل تجربة الذهن أخيراً هي منشأ إلى (التعميم) في الحكم على طبائع الأشياء أو حركة تفاصيلها .. فالبرج العاجي حقيقة أساسية في حياة الحكيم ، لأنها بمثابة المظهر الخارجي لتجربة الذهن . أما

رهبنة الفكر فهي العمود الفقري لتجربة الذهن التي يعايشها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المغريات الطارئة ، والنزوات العابرة ، والملاذ السهلة المباشرة "(١٥).

ومن أبرز المظاهر الفنية لاستكمال هذا الجنوح لديه إلى التوحد والانعزال ، والميل إلى الاستغراق في التفكير العقلي ما يبدو على الحكيم من ميل فطري إلى كتابة الدراما والمسرح ، يقول لو أنه كان كاتباً متخصصاً لفضل كتابة المسرحية على سواها من الفنون الأدبية ، لماذا ؟ " لأن المسرحية حوار بين شخصين أو أكثر ، وأنا دوماً لا أحبذ الرأي الواحد . كما أنني أتعب عندما تجعلني أتكلم لوحدي (كذا). ففي المسرحية أشخاص يتكلمون معي . وهكذا ، فإن توزيع (الفكرة) يتفق مع طبعي ، كما أن (الحوار) يلتقي مع تفكيري في الحياة"(١٦). فهو في تمحيصه آراءه وأفكاره يرغب في أن يعرضها على آخر وأن يمتحنها مع آخرين يريد أن يتفرد بهم ، وأن يشاركوه عزلته في التفكير والتخيل ومع العقل . ومعروف أن الحكيم من أكثر الأدباء ، إن لم يكن أكثرهم إجادة في استخدام وسائل الفن المختلفة لعرض أفكاره وخدمة موضوعاته السياسية وغير السياسية ، فقد ظل على اعتقاده بأن الفن هو أقدر وسائله التعبيرية على مواكبة ركب الحياة ، بكل تقلباتها ، في خط سيره إلى الأمام . وبوسع المرء أن يقول " إن الفن كان دائماً العنصر الجوهري في حياة الحكيم بأسرها ، فلا يعرف أحد في حياة هذا الكاتب عاطفة جامحة ، أو عملاً سياسياً خارج نطاق الفن .. فهو يستطلع خلال عدسة الفن وحدها كل جواهر الدنيا التي كان يراها في الواقع بكل أدوائها الاجتماعية وديمقراطياتها الزائفة .. إنه يعيش الأحداث خلال فنه، فساهم في الجهاد السياسي والاجتماعي ، متكلماً بألسنة شخصيات تصيح من وراء قناع الفن المجسم ، كما كان يحدث

أيام الإغريق ، وهي طريقة تضخم صوت الإنسان - كما هو معـــروف - كي يصل إلى أسماع الحشد الذي لا حصر له "[١٧].

ولا ضرورة هنا إلى ذكر أعمال الحكيم الأدبية العديدة والمتنوعة في المسرحية والرواية والقصة المفعمة بالسخرية ، وقد تغيا من كتابتها عرض آرائه وأفكاره ومواقفه ورؤاه في السياسة وفي الحيـــاة ، يقـــول "فأنت تجد عندي أصنافاً شبيهة بأعمال موليير ، وأصنافـــاً أخـــرى فـــي بعض نسيجها شيء من شكسبير وكذلك برنارد شو وغوتـــة وســـارتر . فكل هذا تجده في (حانوتي) الفكري ، مما يسمح ، لـــو شـــاء النقـــاد ، باستخراج نظرية فكرية متكاملة من أعمالي "[١٨]. وكتابه " مـــن الـــبرج العاجي "، إن هو إلا صيحته (الهامسة) بخيبة أمله في سلطان رجل الفكر أمام رجال السياسة ، وبالعزلة التي يصادفها الكاتب في أداء رســـالته ، وهو يصف الحياة ، ويكشف عما فيها من قوى مسيطرة .

ونحن ، إذ ندرس هذا الجانب السياسي من رواية الحكيم وفكره، نجاريه في اعتماد كتاباته المباشرة في هذا الموضوع ، وندع الكتابـــات الأدبية الفنية المتصلة بهذه الرؤى والأفكار ، ذلك أن الكتابات المباشرة، كما يقول " هي التي يعتمد عليـــها فـــي تحديـــد المواقـــف الاجتماعيـــة (والسياسية أيضاً) للكاتب . أما العمل الفني فقد يختلط فيه موقف الكاتب بمواقف أشخاص روايته أو قصته أو مسرحيته "[١٩].

(٢)

وقبل أن نتناول هذا الجانب من رؤية الحكيم وفكره السياســـي ، يحسن بنا أن نتبين مكانة الفكر ، وعلاقة رجاله برجال السياسة لديـــه ، وكيف انعكس ذلك كله على مفهومه لفكرة التزام الأديب ورســـالة الأدب في الحياة .

يمثل الحكيم في هذه الناحية النموذج المثال على رجل الفكر والأدب ، وفهمه غاية الأدب ورسالة الأديب في الحياة . وقد انعكس مفهومه هذا على حياة الأديب لديه إلى حد أصبح يشكل فلسفة حياتية ، تحكم تفكيره ، وتوجه مواقفه وتصرفاته ؛ فهو يعلن " إني ... لا أحترم أحداً ، ولا أنظر بعين الجد إلا إلى أمر واحد : الفكر . هذا النور اللامع في قمة هرم ذي أركان أربعة : الجمال والخير والحق والحرية . هذا الهرم هو وحده الشيء الثابت ..."[٢٠] .. ويكبر لديه الشعور بكونه أديباً مفكراً تتصل مهمته بهذه القيم المعنوية العليا للحياة البشرية التي لا يؤتمن عليها في المجتمعات الراقية غير رجال الفكر الأحرار . ومن هنا، فهو يرى عمل القلم ومكانته أعلى من كل جاه، وأن لا جاه سواه " لا أحب أن أكون من ذوي الجاه .. كل ما عندي قلم لا أرضى أن أسخره في هدم الأشخاص لمجرد الهدم ، ولا أن أستخدمه في بناء أشخاص طمعاً في الغنم .. إنما هو خادم بالمجان لأي فكرة كبيرة أدافع عنها .. تلك هي مهمتي وكل مطلبي ، والباقي لا وزن له عندي "[٢١].

وفي سبيل السمو بمهمة القلم واستقلال الأديب ، يرى الحكيم أنه يجب أن يكون حراً ، " لأن الأديب إذا باع رأيه ، أو قيد وجدانه ، ذهبت عنه في الحال صفة الأديب ، فالحرية هي نبع الفن .. وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن "[٢٢]. ولذلك ، فهو يصر على احتفاظ سلطة الفكر بحريتها واستقلالها تجاه سلطة السياسة والعمل . وقد طبق هذا المبدأ على شخصه تطبيقاً صارماً ، يقول ".. فابتعدت عن محيط السياسة العملية ، ورفضت الانضمام إلى الأحزاب السياسية ، واعتبرت المفكر كالراهب ، مسرحه هو حريته ... حتى لا يستخدم آلة مسخرة في أيدي رجالها ، فيفقد بذلك حرية النظر الحر إلى الأشياء ... إن المفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطة العمل الممثلة في حزب أو حكم

هو مفكر هارب من رسالته .. وإن هذا الهروب إلى معسكر الساسة والحاكمين هو الذي جرد الفكر من سلطانه ، وجعل منه تابعاً لا متبوعاً . ولم يخطر في بالي قط أن أعزل الفكر عن أي نشاط سياسي أو اجتماعي.. فالعزلة التي دعوت إليها هي العزلة عن السياسيين لا عن السياسة ، وعن الأحزاب لا عن المجتمع .." [٢٣] ومن أجل ضمان هذه الحرية التي تغيا بها تمكين النوع البشري من الاستمرار والرقي ، فهو يتخذها ... أساسية يؤمن بها ، يقول ".. وإنني أعلن هذه [الفكرة] ولي الشرف العظيم أن أموت يوماً من أجلها ، وأن أغرق معها إذا غرقت ، فلا خير في صاحب فكرة أو عقيدة لا يموت بموتها "[٢٤]. وهكذا يطلق الحكيم هذه الصيحة قلقاً على مصير الفكر المطلق الذي يرى أن لا كرامة للفرد والإنسان إلا في ظل الديمقراطية والحرية ، وأنه إذا ذهبت الحرية، فأجدر بالحر أن يموت . وانطلاقاً من هذا المفهوم ، " فما من حدث استوجب تحرك القلم إلا حرك قلمي .. وما من أمر هز البشرية إلا هز نفسي ، بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الإنسان وتطوره ، وتقدمه إلا شغلتني ودفعتني إلى الجهر بالرأي حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية .. دون التفات إلى عواقب الرأي الحر ، والنقد المر "[٢٥]. حتى الديمقراطية ، بمعناها السياسي ، أي باعتبارها نظاماً سياسياً أو حزبياً، لا يقبل الانتماء إليها ، لأن الحرية الفكرية والروحية ، التي هي مسرح الفكر الحر الحقيقي ، تمنع من الانخراط في سلك حزب أو نظام قد يضطره إلى الدفاع عنه بالحق أو بالباطل .. فهو لا يستطيع الدفاع مطلقاً عما يعتقد أنه الباطل ، كما لا يستطيع أن يخدم شيئاً غير ما يعتقد أنه الحق. ويذهب في هذا المنحى حداً يرى فيه أن الكاتب الحر " يستطيع أن ينشيء للإنسانية... عوالم مثالية ، وأن يرسل في الأجيال أفكاراً ومبادىء أساساً ... عملية في السياسة والاجتماع ، ولكنه لن يكون مسؤولاً عن كيفية استخدام أفكاره ، ولا عن الأشخاص الذين وضعوها موضع

التنفيذ"[٢٦]، حيث يجب أن يبتعد عن رجال الحكم والسلطان ، خوفاً من الخضوع لهم وخشية من إذلالهم ، وأن يصبح آلة مسخرة في أيديهم . وعندما يكون الفكر قد غير صفته ، وسيضطر المفكر ، صاغراً ، إلى التماس المعونة لدى العمل . والفكر المستقل يؤثر إلى مدى بعيد في العمل ، أبعد بكثير من أثر الفكر المندمج فيه أو الخاضع له .

ولا يرى الحكيم في رجال الفكر قوة رجال الدين بنفوذهم الروحي . ثم إن أبرز دواعي ضعف رجال الفكر تتمثل في تفككهم ، ولذلك ، فهو يقترح عليهم التكاتف والتآزر ، لتكون لهم قوة تعادل قوة الحكام الذين يخشون دائماً ما يمكن أن يوجهه إليهم رجال الفكر من نقد وتوجيه ، فليلجأون في أحيان كثيرة ، إلى إسكاتهم بالاستدراج إلى حظيرة السياسة العملية ، فيلغي بذلك وجودهم ، لأنك إذا أدمجت الفكر في العمل لم يعد فكراً . فواجب رجل الفكر أن يحافظ على كيان الفكر ، وأن يصون وجوده الذاتي حراً مستقلاً "[٢٧].

وهذه السياسة التي فرضها الحكيم على نفسه بكل حزم وإصرار، إلى حد الغلو والإغراق ، جعلته يعاني في حياته معاناة شديدة، دون أن يلقى أي سند من حزب أو حماية من أحد . يقول ".. فاتتني في دنياي حتى اليوم لذة لم أذقها قط .. تلك هي لذة من ينقد ويرمي وظهره مسند إلى حائط حزب .. كما فعل (العقاد) وهو نائب في البرلمان الوفدي، وصاح :- نحن مستعدون لتحطيم أكبر رأس في البلد يعتدي على الدستور :- كنت ذلك الذي يصيب فلا يبسم له أحد ، ويصاب فلا يأسف له أحد ! نقدت عيوب " النظام البرلماني " عام ١٩٣٨ ، وكنت يومئذ موظفاً في الحكومة ..، فعاقبوني عقاب اللص المختلس .. إن من حقي الكلام في هذه الشؤون ، إن لم يكن بصفتي كاتباً ، فباعتباري مواطناً "[٢٨]. وبرغم ذلك ، فهو يرى أن أروع الكفاح هو كفاح النفس

في سبيل احتمالها الضربات في صبر وابتسام . " لقد أصابني ما يدمي من سهام الأقلام .. ولكنني كنت أقول في نفسي – إني إذن حي – فالكاتب الحي هو الذي يُنهش كاللحم الحي ، لأن الجيف لا تطعن ولا تُنهش . ومادمت حياً، فلا شيء في الأرض يمنعني من الركض على جواد الكفاح "[٢٩].

وإذا بدا الحكيم بهذا الفكر السياسي منظراً مثالياً ، وأديباً ملتزماً غاية الالتزام ، فهل يصلح مثل هذا السمو في تنظير الفكر السياسي نموذجاً في التعامل في مثل أوضاعنا السياسية في عقد الأربعينات ، أو حتى في أيامنا هذه ؟ لعل الحكيم أن يكون على قدر من الصواب في موقفه وفي رؤيته ، ولعله كان يمكن أن يكون ذا تأثير أقوى وأكثر فاعلية لو أنه استند في مواقفه ونضاله ، إلى جهة يطمئن إليها ويتعاون معها !!

(٣)

٣ – ١

شكلت الرؤى والأفكار السياسية محاور ومضامين العديد من أعمال توفيق الحكيم الأدبية ، والمسرحية منها بخاصة ، إلى جانب العديد من الكتابات المباشرة في الموضوع السياسي ، سواء جاءت في كتب مستقلة ، أم في مقالات متخصصة . وعلى الرغم من هذا الاهتمام الخاص بالفكر السياسي ، فقد طغت شهرة الحكيم ، بصفته الأديب والمسرحي صاحب (العصا والبيريه)، وغطت على مكانة المفكر السياسي لديه ، على الرغم من أهمية هذه المكانة وعلو شأنه ونزاهته وصدقه فيها ، إلى حد التفرد . وربما أمكن القول إن ما شاع بين الخاصة والعامة عن صفة البخل عند الحكيم وقبضه يده وغلها إلى عنقه ،

وتقتيره أو تقنينه واقتصاده ، كان أبرز وأسير بين الناس من صفة المفكر السياسي النزيه ، حقاً . وقد يكمن تفسير ذلك في غلبة الطابع الأدبي والفني في هذه الأعمال والكتابات ، وفي تميزه إلى حد التفرد في هذا الطابع في كثير من الأحيان ، إلى جانب اقتصار هذه الأعمال والكتابات على الجانب العقلي والتنظير السياسي غير المحترف . يضاف إلى ذلك بروز أدوار السياسيين المحترفين وطغيان شهرتهم على الرغم من استشراء الفساد في الحياة السياسية ، مما أضعف شهرة الحكيم السياسي ، وأضمر دوره ، وأضعفه ، بالتالي ، في هذا المجال ، برغم مكانته الحقيقية ، وشفافية هذا الدور على مدى عقود عديدة في حياة مصر والمصريين الاجتماعية والسياسية .

وأعترف ، بكل صراحة ، أنني من خلال الاهتمام بهذه الدراسة ، فوجئت إلى حد الإعجاب الشديد ببعض جوانب هذا التنظير الواعي المخلص والنزيه لديه ، كما فوجئت إلى حد الدهشة ببعض جوانب قصور النظر أحياناً ، إلى حد أورده ذلك موارد الردة والتهلكة على هذا الصعيد.

حقاً ، لقد دخل توفيق الحكيم إلى ميدان الفكر والتنظير السياسي من أوسع الأبواب وأكثرها أهمية وقبولاً : باب الوطنية وما يتصل بها من " الفكرة المصرية "، وباب تبني الديمقراطية الليبرالية الحقة، وباب الإخلاص ... للمثل والقيم الإنسانية الرفيعة . وقد دخل من كل هذه الأبواب ، بروح الأديب الملتزم ، عبر أبهاء الأدب ، حيث توسل إلى عرض هذه الرؤى والأفكار من خلال بعض ضروب الأدب والفن ، حيث تتجلى مواهبه العالية المميزة ، ومن هذا تنوعت موضوعات اهتمامه في هذا المجال ، فمن الديمقراطية الليبرالية والحرية، إلى مشكلة السلطة والحكم ، وحرية الفرد والمجتمع ، والعلاقة مع السلطة والحاكم ، والعلاقة بين رجل الفكر ورجل السياسة ، والحزبية والفساد السياسي

والاجتماعي ، ومستقبل الإنسان وحاضره ، ومثل الحياة الإنسانية وقيمها الرفيعة ، والتناقض بين السلام والاستسلام ، وبين الغاية والوسيلة ، ورسالة الأديب وقضية الالتزام في الأدب ، إلى آخر مثل هذه الموضوعات ومتعلقاتها الإنسانية .

ويبدو أن توفيق الحكيم كان بفطرته ، يتحلى بمثل هذه النوازع النفسية والإنسانية ، وقد تبلورت هذه النوازع لديه في ظروف حياته الأسرية ، وبتأثيرات حياة الفلاحين التي عاشها واستغرق كثيراً من مظاهرها في الريف المصري أثناء عمله نائباً في هذه الأرياف . وقد عمقها ونماها لديه ما ظل يحسه من تناقض حاد ومفجع بين حياة التخلف في وطنه ، وبين حياة الحرية والديمقراطية التي خبرها أثناء إقامته في باريس ، من نحو ، وما تشبع به عقلياً ونفسياً من خلال قراءاته ومطالعاته في الآداب ومظاهر الحضارة عند الغربيين ، من نحو آخر . وقد لقيت كل هذه المؤثرات وسواها نفساً حساسة وتربة صالحة لتربيب هذه المشاعر والعواطف الإنسانية ، أعان على ظهورها والتعبير عنها مواهبه الأدبية والفنية الأصيلة التي راح بها يجسد هذه النوازع والمفاهيم والدعوات بكل صدق ومثابرة وإخلاص ، خصوصاً وهو يرى وطنه مهدداً بالخراب والتدمير على أيدي الاستعمار المحتل من ناحية ، وعلى أيدي قوى الإقطاع والتخلف ، بما يعتورها من فساد وأنانيات وصراع ، من ناحية أخرى .

في أواخر العقد الثاني من القرن كان توفيق الحكيم يستدير عن شرفته ليخطو على عتبة العقد الثالث من عمره ، فتى يتفتح للحياة إبان اشتعال الشارع المصري بالثورة على المحتلين . وقد قدر لـ(محسن – اسمه الأدبي في عودة الروح –) أن تكتوي أصابعه بنار هذه الثورة الوطنية ، وأن يترسخ في عقله وفي أعماق نفسه شعار

الثورة " مصر للمصريين "، فكرة الوطنية التي تشبع بها يومئذ زعماء مصر وكبار رجالاتها من المفكرين والزعماء الوطنيين . وانسجاما مع طبيعة الفتى / الأديب ، وراهب الفكر / المعتزل ، على وعد التجربة الذهنية الفاعلة ، كما تجسد حياته بعدئذ ، راح يبلور هذه الفكرة ويعمقها في نفسه ، ويكسوها لحمها الحي ، فيتمثلها عجينة حضارية إنسانية أصيلة تشع فيها ومنها الحياة باستمرار ، ولا يمكن لها أن تموت ، وقد تغلغلت روح الأدب والفن لديه ، وملأت نفسه حقيقتها الإنسانية مجسدة في روح أسطورتها أزوريس تنادي الحارس ، ابن مصر النموذج : انهض ، انهض أيها الوطن ! إن لك قلبك ، قلبك الحقيقي دائما ... قلبك الماضي ، وهو يرد عليها من الأعماق : إني حي!.. إني حي ..!

وهذه الفكرة ، " مصر للمصريين "، صقلتها وعمقتها في نفس الفتى حياة الغربة في باريس ، بكل أشواقها وآثارها الحضارية والثقافية. وشكل الأديب منها فلسفة ... أحاطها بإطارها السياسي الساخن يومئذ مجسدا في ثورة ١٩١٩ ، وجعلها " مدخلا مبدئيا إلى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها "[٣٠]، واعتبرها بمثابة " الميلاد الحقيقي لعصر النهضة المصرية الحديثة "[٣١]. والحق أن ثورة ١٩١٩ هي التي أوحت إلى الحكيم بهذا البعد الحضاري الجديد للفكرة المصرية . ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل في البرج العاجي ، مضت به من فورها إلى تفاعلات تجربة الذهن التي أثمرت له ما يسميه " بمصر الفكرة أو مصر الروح "[٣٢]، كما جسدها في روايته الأولى – عودة الروح –، رواية الثورة بحق .

وظلت هذه الفكرة تعمر ذهنه وتعيش معه لدرجة التشبع العميق: " روح مصر الحقيقية لم تذهب .. ولن تخمد .. هذا ... الذي لن يزول ..

ومنذ بدت هذه الروح لعيني عام ١٩١٩ تملكتني ... أن هذا الـــذي أرى ليس شيئا جديدا ولا طارئا .. إنما هو شيء موجود .. بـــاق .. ولكـن روح مصر تنام أحيانا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها .. وتتبدد أحيانا عندما يختلس منها أبناؤها اقتباسا ينفقونها في شتى الأغراض .. وتحار أحيانا عندما يتعدد الزعماء ، فيقودونها كل في طريق ، وهي تظل هكـذا في نومها أو بددها أو حيرتها .. إلى أن يتيح لها ... فترة وفترة ، مـــن الظروف والرجال والأحداث .. ما يدفعها إلى وحـــدة الغايــة والسـبيل والقيادة .. عند ذلك يرى العالم العجب . ويصيح الناس ويهمس التاريخ: انظروا لقد تكررت المعجزة ، وعادت الروح "[٣٣]. وسنرى في جزء تـال من الدراسة إلى أي حد سيؤثر يقينه بهذه الفكرة في أفكـــاره ومواقفـــه السياسية حتى الفترة المتأخرة من حياته.

فهم الحكيم فكرة تفاعل الحضارات وتمثلها وتواصلها ، وعلـــى هذا الأساس فهم الفكرة المصرية من خلال روح مصر التي انبثقت مـــن تمازج التاريخ والتمثل الحضاري الذي تجسد بتعـــاقب الحضـــارات الفرعونية والقبطية والإسلامية . ومن هذا المنطلق العقلي / الوجدانـــي ظل محكوما بشعار واحد أسماه " مصلحة مصر "، وظل ، على أساســـه ، يضع معيار حكمه على نجاح الحاكم أو المواطن ووطنيتهما ، من خـــلال قوله " إن الحاكم الناجح الذي أراد لمصر الخير والنجاح ، وبدأ مهمتـــه بسؤال : ماذا أريد لمصر ؟ أما الذين لم يهدفوا إلى خيرها ، فقـــد كـــان سؤالهم هو : ماذا يريدون من مصر ؟ وفرق كبير بين الذي يريد لمصـــر وبين الذي يريد من مصر ، سواء كان على مســـتوى الحـــاكم أو حتـــى المواطن "[٣٤].

وسواء عددنا مثل هذا الرأي مجرد موقـــف وطنـــي أو موقفـــا سياسيا ، قياسا على رأي الكاتب السويسري (كيلير) ، يؤول في النهايـــة

إلى سياسة(*). وانطلاقا من هذا الفكر السياسي المفعم بالوعي والصدق في حب مصر ، فإننا نرى الحكيم ، وقد نضجت شخصيته واستحصدت مواهبه الأدبية وثقافته وخبراته الحياتية ، يستغرق منذ قبيل الحرب العالمية الثانية ، ومنذ ١٩٣٧/١٩٣٨ بالتحديد ، في الكتابة السياسية والاجتماعية ، فيشغل نفسه بمعالجة كثير من هذه المظاهر والقضايا في حياة مصر . وعلى مدى عقد كامل حتى عام ١٩٤٨ ، حيث تعد هذه الفترة من أكثر الفترات حرجا في تاريخ مصر الحديث ، ينشر كثيرا من المقالات والكتابات والمساجلات يتناول فيها " هستيريا السياسة " في مصر ، فيجسد إفسادها الهدوء والتفكير ويصور ارتفاع صداها إلى أبراج الأدباء والمفكرين العاجية ، ويرى أنه " إذا وصل بخار السياسة إلى تلك القمم البارزة في أمة من الأمم ، فأنذر إذن بالويل ، وتنبأ بأن رأس الأمة قد لعب به الداء ! فما رأس الأمة في حقيقة الأمر إلا مفكروها المجردون ! "(٣٥) ثم يهاجم النظام الديمقراطي المزيف ، كما رآه ، في مصر تحت عنوان " جموح الديمقراطية "، وينتقد بحدة وعنف سياسات الأحزاب والشخصيات السياسية وسلطات الحكم في اشتغالهم جميعا وتلهيهم بالقول دون العمل ، وبفساد دولاب الإدارة وعملها دون برامج وتخطيط . وينتقد صراع الأحقاد بين الأفراد والأحزاب ، ويبدي في هذا المجال كثيرا من الآراء الوطنية السديدة . فالديمقراطية في رأيه " ليست كلمة تقال في الخطب ، لأنها جميلة ذات رنين . ولا هي بناء شامخ يسمونه (البرلمان)، لكن الديمقراطية هي روح المساواة والإخاء وحرية الفكر المكفولة للجميع !.. كل طعنة تصيب كتلة الوطن فتحللها إلى عناصر أو طوائف ، إنما هي طعنة مسمومة تصل مباشرة إلى قلب الأمة وصميم الديمقراطية "(٣٦).

وقد شكلت مشكلة الحكم لدى الحكيم أهم المحاور التي دارت

حولها كتاباته وأدبه بشكل عام ، ومسرحه بشكل خاص . ومثل فيها مثال الفكر الليبرالي الذي يتصور ... الحرية في النظام الديمقراطي الغربي . ومن هنا صب نقمته على الانتخابات كما كانت تجرى في مصر. فكتب عن " نعيم الانتخابات ! "، إذ لم يرَ فيها أي مظهر من مظاهر الديمقراطية ، فهي تجري بروح ما يدعوه (شركة مقاولات الانتخابات)، ويسمي مناصب رجال السلطة والحكم (خيول المناصب الحكومية الخشبية) ، ويرى أن الأحزاب تقام وتنشأ بصبغات شخصية متشابهة من أجل مصالح طبقة الملاك والإقطاعيين . وقد جمع هذه المقالات مع مقالات أخرى كثيرة في موضوعات متنوعة في الدين ، وفي الأدب والفن والثقافة ، وفي المرأة والمجتمع في كتاب " تحت شمس الفكر "[٣٧]، ونشره عام ١٩٣٨ .

ويلسع الحكيم بنار ذوقه الأدبي الطريف ، وهو يتمثل الحكم في مصر ... شجرة ... ذات فاكهة شهية "، ما من فاكهة ألذ منها ! من ذاقها مرة فلن ينساها أبد الدهر ! ". فهذه الشجرة فاكهتها ليس لها شوك يصد الناس عنها .. ثمرتها سائغة ليس لها نوى.. بل هي سهلة المأخذ ، سائغة المأكل .. أما في أوروبا ، حيث الرأي العام المتيقظ ، يحيط هذه الفاكهة بأسلاك شائكة ، هي المسؤولية، فإن كثيراً من الناس يعافونها ، ويخشون أن يمدوا إليها يداً "[٣٨] وبذلك يستحضر الحكيم السياسي ، بذوقه الأدبي الفني ... إشارة إلى ما يستحقه العاملون في السياسة ، على هذا المبدأ ، من طرد .

وهو يعيب نظام الانتخابات كما كان معمولاً به في مصر يومئذٍ ، وينقل على لسان (هتلر) في إحدى خطبه قوله " قد يكون من الأيسر أن نأمل في رؤية جمل يمر من ثقب إبرة ، على أن نأمل في رؤية رجل عظيم يكتشف عن طريق انتخاب الجماهير ! " ويعلق على لسان (صاحب

المعالي) : " هذا .. قول يجوز في ألمانيا وأوروبا ، أما في مصر ، فمن قال إن الشعب أو الجماهير تنتخب أحداً ؟ "[٣٩]. وتبلغ سخريته حداً محرجاً غاية الحرج ، وهو يتحدث عما يسميه " زفة الانتخابات "، إذ يقول ".. فمنافسك الخطير يمكن إقناعه بالمال لينزل لك عن الدائرة ، لأن مبدأ " خلو الرجل " المعمول به اليوم في أزمة المساكن معمول به أيضاً في سوق المقاعد .. (مضاربة الخصم).. وهكذا الديمقراطية كما نراها في مصر "[٤٠].

ويصور الحكومة في مصر يومئذ تقوم على النظام البرلماني المزيف ، إذ ترتكز على قوتين : البرلمان ، للإستواء على الكراسي ، و(الطلبة) للإستقرار الهادىء في الكراسي ! وكلاهما لا يكتسب إلا بوعود (ومنح) إن أعطيت فعلاً ، فقد حلت الفوضى وفسدت الأخلاق ، وإن لم تعط ، فلا حكم ولا اطمئنان على حكم ! "[٤١].

وهكذا هي السياسة والحكم في رأيه ، لعبة خفة وبراعة ، فهي "اللباقة أو المهارة أو الكياسة التي تستطيع بها أن تسحب خاتم السلطة من إصبع منافسك وتضعه في إصبعك ، إلى أن يغافلك المنافس ، وينتهز منك الفرصة فيسحب بدوره الخاتم من إصبعك ويضعه في إصبعه .. وهكذا دواليك حتى يتعب أحدكما من هذه اللعبة اللذيذة ، وقلما يتعب"[٤٢]. وفي مقالة نشرت في مجلة " آخر ساعة المصورة ، عدد (٢٢٩)، كانت قد أغضبت الحكومة بسبب نقده النظام البرلماني ، مما أدى إلى فرض عقوبة مادية بصفته موظفاً رسمياً ، يقول " أنا عدو المرأة .. والنظام البرلماني ! لأن طبيعة الاثنين في الغالب واحدة .. الثرثرة !... إن هذه الديمقراطية كما تفهمونها وتزاولونها في مصر هي أصلح أداة لتوليد الحكم غير الصالح "[٤٣].

وفي نقده بعض أدواء المجتمع المؤثرة في الحياة السياسية ،

يذكر تفشي المادية والوصولية في جسم الأمة ، والغلو والإغراق في التنابذ والتحاسد والخصومات إلى حد تحطيم الطرف الآخر على حساب الأمة والوطن . وفي رأيه أن الاقتصاد في العصر الحديث هو (ديدن العصر) الرابض وراء الجميع ، وهو العدو . وعلى هذا الأساس يرى أن السياسة في حقيقتها ليست للحكم أو للسياسة في ذاتها، وإنما السياسة للإقتصاد "[٤٤]. ولذا ، فإن الاشتراكية " هي جوهر لابد أن يدخل في تركيب كل نظام سياسي حديث .. وما أيسر على الديمقراطيات إنشاء (الديمقراطية الاشتراكية) "[٤٥].

ويشير في بعض كتاباته إلى إصلاح أوضاع الحكم على أساس تربوي متكامل يعتمد فيه على دور البيت والمدرسة في الإعداد والاستعداد ، ووجوب تلقين الشباب المثل العليا والمبادىء الخلقية السليمة، ويرى أنه على الشباب تقع مسئولية وإحداث الثورة المباركة التي تقيم الوطن على أقدام من الصحة والقوة والنظام . ويهدف من وراء ذلك كله إلى أن يصبح الحكم للشعب لمصلحة نفسه ، لا أن تتحكم طائفة أو طبقة منه لمصلحتها أو لمصلحة جماعة .. ويقول على لسان الفيلسوف مخاطباً الشعب ".. احكم أنت !.. أنت كلك في جسم واحد وروح واحد .. الواحد للكل .. والكل للواحد .. احكم نفسك بنفسك أيها الشعب ! لمصلحة نفسك "[٤٦].

وهذا الإصلاح التربوي ، يشبه ، في حال نجاحه ، أن يكون تنظيفاً وغسلاً لعقل الأمة ، يستدعي تغييرات كثيرة في أنظمة الإعلام والتعليم ، أشبه ما يكون بالثورة الثقافية[٤٧]. وهو يقدر أن العقل المصري كان يستطيع ، في ظل تقاليد ديمقراطية ، أن يعطي أكثر بكثير مما أعطى . وفي رسالة له إلى أحمد الصاوي محمد عام ١٩٣٧، يرى أنه نتج عن فوضى حياة المصريين وأوليتها وسديميتها أنه " لم تتكون

فيها عوالم منظمة متألقة يعيش فيها الناس .. (فلا يوجد في مصر "عالم الأدب " و" عالم العلم " و" عالم الرياضة "، و"عالم الفن" و" عالم السياسة ".. إلخ ، بالمعنى المفهوم لهذه العوالم في أوروبا "[٤٨].

وربما كانت هذه الدعوة سليمة في ذاتها وفي ظروف مناسبة، ولكن وعي الحكيم يقصر به عن إدراك الهدف عندما يدعو الناس ، كلا في مجال اهتمامه ، إلى الاهتمام بهذه العوالم ، وترك السياسة للسياسيين ، لأنه يغفل هنا ، حقيقة السياسة وفساد السياسيين ، وما لابد أن يترتب على ذلك من خراب الوطن ودماره ، إذا لم يبد الشعب الاهتمام الكافي بالسياسة إلى جانب اهتماماته الأخرى في شؤون الحياة المختلفة .

وقد يكون صحيحا قول غالي شكري إن " توفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكري للبرجوازية من فضلات ثوريتها القديمة ، حين كانت الدعوة المصرية تجسيدا أمينا لإحدى مراحل الثورة في تاريخنا الحديث . ولهذا السبب جاء كتابه (التعادلية) أقرب ما يكون إلى النداء الأخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة ، حتى تستطيع أن تواكب الركب الصاعد إلى الاشتراكية .. والحكيم ، هو أحد أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية ، ولكنه أيضا لم ينتكس مع انتكاسة رواد جيل الثورة . وأصبح كما يقول لويس عوض رمزا للجسر القائم بين ثورتين أو ازدهارين عظيمين . وهو لكي يكون جسرا عظيما ، لابد له أن يتفادى أسباب النكسة التي أطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثوري المتقدم . ومن هنا تتسم محاولاته الفكرية أول ما تتسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتصبب باردا على جبين راهب الفكر "[٤٩].

٣ ـ ٢ .

"قبل الحرب العالمية الثانية .. وقبل اجتياح (هتلر) بجيوشه

أراضي (روسيا) .. نشرت عام ١٩٣٨ في كتابي " عصفور من الشرق " الآتي : " إني لأتنبأ لك منذ الآن ، بوقوع نوع من الحروب الصليبية بين (الماركسية) وبين (الفاشستية) .. (النازية)"(٥٠).

كان الحكيم ، من خلال تشبعه بالقيم الإنسانية ومثل الحياة البشرية ، (الحرية ، الفكر ، العدالة ، الحق والجمال)، كما تتبدى في أفكار مصلحي البشرية وفي أحلامهم الإنسانية ، يشغل تفكيره في مقاربة بعض القضايا السياسية الكبرى بكل ما ينعكس عنها من مؤثرات على حياة الإنسان ، الفرد ، والجماعة . وهذه القيم العليا لا يؤتمن عليها في المجتمعات الراقية غير رجال الفكر الأحرار وحدهم . ومن مظاهر ذلك حديثه عن صدمته العنيفة بما يترتب على مآسي الحرب العالمية الثانية وأهوالها من آثار الخراب والدمار التي تمنع استمرار الرقي البشري ، وتحد من إمكانات تحسين الحياة " تلك هي أعنف صدمة هزت نفسي في السنوات القلائل التي تلت الحرب الكبرى الأخرى ... لقد ظننت أن تلك الحرب العظمى بفظائعها ومخاربها(٢) قد ردعت البشر ... لكن .. وأسفاه.. فوجئت بما هالني : لقد ارتدت البشرية بغتة إلى الوراء .. صيحات الغابة والعودة إلى غرائز الدم والجنس .. سأزدري دائما القوة الوحشية في ذاتها .. وسأدعو إلى القوة الفكرية والمعنوية .. لتمكين النوع البشري من الاستمرار والرقي ..."(٥١). وتهوله خدعة الحلفاء وهم يزورون إعلاناتهم للمجتمعات البشرية في العالم ، ونداءاتهم في ميثاق الأطلنطي بوحدة العالم وبحرياته الأربع . يقول " أتأمل اليوم هذا الكلام وأقول لنفسي : يا لها من خدعة !.. كيف استطاع هؤلاء الحلفاء أن يدخلوا في روعنا هذه الأوهام ؟ كيف استطاعوا هم أن يرغمونا على أن نؤمن بالنزوات التي قد تصطنع لنا ، ويقنعونا بالأكاذيب التي تقدم لنا على أنها حقائق .. عندما أعلنوا ميثاق الأطلنطي وساحوا في كل مكان

هاتفين : عالم واحد وحريات أربع !.. كيف استطاعوا أن يثيرونا على القوة الوحشية التي تسحق الأمم الحرة ، فنصدقهم ونرتمي في أحضانهم كما ترتمي الحملان في أفواه الذئاب .. ونفتح عيوننا في آخر الأمر لنرى أن لا قوة وحشية غير قوتهم .. ويتمزق لنا الستر عن عصابة من قطاع الطرق تلبس – الفراك –، وجماعة من اللصوص تتكلم بلغة النبلاء ... فإذا جهادهم يتوج بمجزرة لم تر الإنسانية أحط منها يوم ألقوا القنبلة الذرية ليبيدوا مدينتين آمنتين بأكملهما .. بسكانهما الوادعين المسالمين. إنهم لا يحاربون قبل أن يصنعوا راية معنوية تخفي أغراضهم الحقيقية . راية خفاقة باسم المبادىء يؤلبون تحتها كل نفس متحمسة للمثل العليا ..".

" إلى متى يبقى الفكر ألعوبة في يد القوة ؟ "

" إلى متى يظل الفكر أداة دعاية في يد القوة ؟ "

" في النظام الديكتاتوري يصدر الأمر إلى الفكر فيطيع .."

" وفي النظام الديقراطي تنصب الخدعة للفكر فيقع "[٥٢]..

وكما هاله خداع الحلفاء ، فإنه يعلن سخطه على (هتلر)، ويجسد في أعماله حماما رهيبا من الدم ، ويدعوه إلى أن يحب الجنس البشري جميعه ، كغرض أسمى . وكذلك ، فإنه يقرع موسوليني بقوله "... إذا أعطيت شعبك كل شيء وسلبته حريته ، فإنك لم تعطه شيئا "[٥٣]. ومن ثم ، فهو يدعو إلى أن يستبدل برجال الحرب المنتصرين غيرهم في مؤتمر الصلح ، خشية أن تنسيهم حرارة الظفر أنفسهم ، فيحسبون أن واجبهم على مائدة السلم أن يحرزوا لأوطانهم انتصارات أخرى . وبهذا يضيع معنى الفكرة العظمى التي من أجلها بذلت الأرواح ، وسفكت الدماء ، وهي : التعاون الدولي على أساس المساواة والإخاء بين الأمم

جمعاء ، دون ضغائن ولا سخائم ولا بغضاء ، ودون تمسك بغرور كاذب، وعظمة زائفة ، وحب تسلط ، وشهوة سيطرة "[٥٤].

وفي لفتة ذكية ينبثق منها حكم دقيق يمس به جوهر الحقيقة ، وبروح ساخرة مريرة يعيب على الإنكليز أنانيتهم ، وحبهم للسيطرة ، وخبثهم ، وإثارتهم الفتن في الأسرة الإنسانية . يكتب مقالة إلى ذي اللحية البيضاء - برنارد شو -، يقول فيها " هذا شأن الإنكليز ، إنهم يحبون السيطرة إلى حد الجوع في سبيلها ، ويعشقون (الامبراطورية) عشق روميو لجولييت .. مهما يكن الأمر ، فأنت لاريب تدرك في قرارة نفسك أن هذه العجينة الإنكليزية هي دائماً (خميرة) الشقاق في العالم والشجار بين البشر .. منها يصنع خبز الشر الذي يسمم النفوس ، فتجحد العدالة والمساواة بين الأمم ، وتوقع الفرقة والتفرقة في أسرة الإنسانية .."[٥٥].

وهكذا ، فإن البرج العاجي لم يغيب الحكيم ، كما رأينا في الجزء السابق ، عن ساحة الحياة المصرية ، ولا عن ساحة الأحداث العالمية المهمة ، فهو ، بوعيه الحاد النشط ، ظل يرصد ما يجري حوله ، ويلاحقه بعين الاهتمام ، وبفكر القلق الحريص على مستقبل الإنسان ورقيه.

الهوامش

١) أحمد عبدالرحيم مصطفى . انظر، توفيق الحكيم ، الجيل والطبقة والرؤيا – غالي شكري – سلسلة مواجهات نقدية ، دار الفارابي – بيروت ، ١٩٩٣ : ١٠٨ .

٢) صلاح عبدالصبور . انظر المرجع السابق : ١٠٨ – ١٠٩ ، دون أن يذكر مصدره في الحالين .

٣) توفيق الحكيم – تحت المصباح الأخضر – مكتبة الآداب ومطبعتها – القاهرة – ١٩٨١ – (الطبعة الأولى ١٩٤٢) : ٤٦ – ٤٨ .

٤) ناجي نجيب – توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة – دار الهلال ، القاهرة – ١٩٨٧ : ٥٣ .

*) لابد أنه يقصد هنا الروح الوطنية ، لأن فكرة " القومية " لم تكن عرفت ، ولم يشع مفهومها بين الناس يومذاك .

٥) م. ن. : ٦ . عن توفيق الحكيم – مسرح المجتمع – المقدمة ٣ / ٤ .

٦، ٧) توفيق الحكيم – سجن العمر – مكتبة الآداب ومطبعتها – ١٩٨٨ : ٢٠١، ٥٠ .

٨) غالي شكري – المرجع السابق : ١٠٤ .

٩) انظر ناجي نجيب – المرجع السابق : ٤٧ ، عن زهرة العمر ، دون ذكر الطبعة : ١٤٦ ، ١٤٩ على التوالي .

١٠) انظر كلادفيا لودفاسيلفيا – مجلة الأدب السوفييتي – موسكو . عدد فبراير ١٩٥٧ . عن ملحق "السلطان الحائر " – نماذج ومقتطفات لبعض ما نشر عن المسرحيات المترجمة : ٢١٨ .

١١) غالي شكري – ثورة المعتزل – دراسة في أدب توفيق الحكيم – مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٦ : ٨١ .

١٢) غالي شكري – توفيق الحكيم ... الجيل والطبقة والرؤيا : ٧٧ .

١٣) م. ن : ٧٧ ، ٧٨ .

١٤) انظر المرجع السابق : ١٠٣ .

١٥) ثورة المعتزل : ٨٢ – ٨٣ .

١٦) انظر غالي شكري – توفيق الحكيم .. الجيل والطبقة والرؤيا : ٧٦ .

١٧) بابا دوبولو – مقالة : توفيق الحكيم وعمله الأدبي – انظر ملحق السلطان الحائر : ٢٣٧ – ٢٣٨ .

١٨) توفيق الحكيم .. الجيل والطبقة والرؤيا : ٧٩ .

١٩) شجرة الحكم السياسي من ١٩١٩ – ١٩٧٩ – مكتبة الآداب ومطبعتها – القاهرة : ١٩٨٥ : ٤٩٤ .

٢٠) حمار الحكيم ، مكتبة الآداب ومطبعتها – ١٩٤ : ١١٦ .

٢١) حماري ومؤتمر الصلح – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة توفيق الحكيم الشعبية – د. ت: ٦١ – ٦٢ .

٢٢) التعادلية مع الإسلام والتعادلية – مكتبة الآداب ومطبعتها – طبعة ١٩٨٣ : ١١٨ ، ينقله هو نفسه عن كتابه " فن الأدب ".

٢٣) م. ن. ١٣٢ – ١٣٣ .

٢٤) سلطان الظلام – مكتبة الآداب ومطبعتها ، ١٩٤١ : ٣٩ – ٤٠ .

٢٥) من البرج العاجي – مكتبة الآداب ومطبعتها – القاهرة : ١٩٨١ ، الطبعة الأولى سنة ١٩٤١ : ٢٦ .

٢٦) انظر ، شجرة الحكم السياسي في مصر ١٩١٩ – ١٩٧٩ : ٢٢٦ – ٢٢٨ .

٢٧) انظر التعادلية ... : ٨٩ – ٩٢ .

٢٨) شجرة الحكم السياسي : ٢٥ – ٢٦ . من مقدمة " شجرة الحكم "، طبعة ١٩٤٥ .

٢٩) من البرج العاجي : ٩٩ .

٣٠، ٣١، ٣٢) انظر غالي شكري ثورة المعتزل – دراسة في أدب توفيق الحكيم : ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٨ على التوالي .

٣٣) انظر شجرة الحكم السياسي : ٢٧٣ – المقالة بعنوان " (هل ذهبت الروح ؟)، وهي مؤرخة في ١٣ نوفمبر ١٩٤٨ .

٣٤) انظر صلاح منتصر – توفيق الحكيم في شهادته الأخيرة – مركز الأهرام للدراسات والنشر (١٤١٧هـ ، ١٩٩٦م) : ٤٤ .

*) يتحدث صلاح فضل عن نماذج الموضوع الاجتماعي والموضوع السياسي في الحياة الواقعية ، وتفاعلهما تفاعلاً جدلياً عضوياً ، فيقول إنه إذا كانت " الصبغة التاريخية تعتبر من معالم الواقعية المميزة ، فإنه يتصل بالطابع التاريخي للواقعية صبغتها السياسية الأصلية بالمفهوم الذي كان يلمح إليه الكاتب السويسري (كيلير) عندما قال – كل شيء سياسة –، بمعنى أن القوى الاجتماعية في قمة تفاعلها هي التي تحدد على مستوى الأحداث معظم القرارات السياسية . ويؤكد ذلك (توماس مان)، وهو يقول في الفنان والمجتمع ".. ولست أدري لماذا لم يقولوا مباشرة – الفنان والسياسة – مادام مفهوما أن كلمة (السياسة) تتخفى وراء كلمة (المجتمع)؟ وهي لا تكاد تتخفى ، لأن الفنان لاعتباره ناقداً للمجتمع أصبح له دوره في السياسة ، أصبح فناناً سياسياً".

انظر في ذلك : صلاح فضل – منهج الواقعية في الإبداع الأدبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة (١٩٧٨) : ١٧٧ – ١٧٩ . وانظر مرجعه في ذلك .

وكذلك الرؤيا الإبداعية (مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان ســالنجر – ترجمة أسعد حليم – القاهرة ، مكتبة نهضة مصر – ١٩٦٦ – سلسلة الألف كتاب رقم ٨٥٥) : ١٣٣ .

٣٥) تحت شمس الفكر مكتبة الآداب ومطبعتها – القاهرة – د. ت. الطبعة الأولى ١٩٣٨ ، ١٤٤ ، من مساجلاته مع منصور فهمي عام ١٩٣٧ .

٣٦) شجرة الحكم السياسي : ١٢٦ ، ١٢٥ .

٣٧) انظر صفحات : ١٥٩ ، ١٦١ ، ومقالة الأحزاب والشعب ": ١٦٩ .

٣٨، ٣٩) شجرة الحكم السياسي : ٤٤ – ٤٥ ، ٤٦ .

٤٠) م. ن. : ٢٠٢ – ٢٠٤ ، مؤرخة في ١٢ يناير ١٩٤٥ .

٤١) م.ن : ٩٢ .

٤٢) شجرة الحكم السياسي : ٧٩ .

٤٣) م. ن : ١٢٧ ، نشرت المقالة بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩٣٨ .

٤٤) انظر م. ن : ٤٩١ – من كتابه " تأملات في السياسة " .

٤٥) م. ن : ٢٣١ – ٢٣٢ – مارس ١٩٤١ . وهل أدرك فيما بعد إلى أي حد أسيء تطبيق الاشتراكية في كثير من دول العالم ؟

٤٦) براكسا أو مشكلة الحكم – ١٩٣٩ : ١٦٥ .

٤٧) انظر غالي شكري – توفيق الحكيم ، الجيل والطبقة والرؤيا : ١٠٦ – ١٠٧ .

٤٨) تحت شمس الفكر : ١٣٠ .

٤٩) ثورة المعتزل : ١١٣ ، ١١٤ .

٥٠) شجرة الحكم السياسي : ٢٠٥ .

*) هكذا وردت في النص ، ولعلها أن تكون (ومخازيها) .

٥١) شجرة الحكم السياسي : ٢٢٠ – ٢٢٤ .

٥٢) م. ن : ٢٥٧ ، مقالة بعنوان " يا لها من خدعة " – سنة ١٩٤٧ .

٥٣، ٥٤) حماري ومؤتمر الصلح : ٤٤ ، ٥١ .

٥٥) شجرة الحكم السياسي : ٢٥٩ ، ٢٦٠ .

* * *

القراءة

حدود حق المعنى

إسماعيل نوري الربيعي

أين تكمن حدود القراءة ، وما الذي يمكن أن تقدمه لنا المناهج الحديثة في نبذ الجاهز والمعلّب من القراءات ذات البعد الواحد، وكيف نتمكن من بلوغ قراءة تشخيصية تغرس فينا

بعض الطمأنينة لتحديد عيوب الخطاب . هل ينبغي علينا أن نتحلّى بترسم خطى منهج بعينه ، كما يفعل التفكيكيون حين يعمدون إلى تحديد العلاقة بين النص والقارىء على طبيعة القراءة لا على أساس ما يقوله. ومن دون الولوج في دهاليز المدارس والمذاهب المتباينة ، نجد أن القراءة الخاصة لا تلغي القراءة النقدية القائمة على التذوّق والعاملة على سبر غور النماذج بشكلها الكلّي استناداً إلى رصد البنى الأساسية في النص .

القراءة بوصفها عملية فاعلة ، تستند في أهميتها على الكشف، حيث تقدم مسنداً جديداً قوامه التفاعل . فالبنيويون يتجهون نحو دراسة العلاقات الداخلية في النص من خلال العناية بتوزيع البنى القائمة فيه . فيما يتطلع التفكيكيون نحو التنوع في المعنى الموجود في النص لا إلى التحديد ، على اعتبار أن " المعنى " يمثّل حقاً رئيساً للقارىء إنطلاقاً من مفهوم أن القارىء مُنتج للنص ، أما الكاتب فإنه حين يعمد إلى تقديم نصه تتنوع المعاني لديه ، وتقترب من حدود الوهم . ويتيحُ لنا فعل القراءة توزيع علاقات ومناطق بين النص والقارىء ، تتمثل في الاختلافات بين القرّاء أنفسهم إن كان على مستوى الخصوصية الثقافية أو الانتماء إلى الجماعة ، أو حتى الفروق الفردية. بالإضافة إلى عناية النص بالقارىء ، أو مدى الاهتمام بمنطق القراءة .

المعنى

المعنى [كلمة ــــ قراءة ــــ تأويل] المعنى

المعنى

فالمعنى إذن يمثل العنصر الطاغي في طبيعة العلاقة القائمة بين وحدات الإنتاج الإبداعي . لكن الاتجاه يأخذ بعده القرائي حين يتم إمعان النظر في مربع المعنى الذي ينحاز بشكل واضح إلى الفعاليات المرتبطة بالقراءة .

* مَنْ يُبادِلُ مَنْ ؟ *

ما عساه الناقد أن يفعل حين يكون وجهاً لوجه إزاء النص ، هو يتسلّح إذا جاز لنا التعبير بمعارفه ومدركاته ووعيه الذاتي كي يبلغ مساحة تحديد المعاني لا إنتاجها . هو يحاول جاهداً أن يندمج مع النص يتفاعل معه، يتبنى بعض فروضه التي يقدمها ، فهو وتحت أي ظرف لا يمكنه التملّص أو حتى الابتعاد عن المحاكاة . سنكون هنا شئنا أم أبينا إزاء فعل القراءة حيث يؤسس الفكر النقدي ويرتكز ، فاللقاء يكون بين القارىء والمؤلف دون مواربة أو مداهنة ، لقاء مباشر صريح واضح يقوم على مرتكز الوعي .

الحقيقة تدلنا على أن القارىء ليس كمّاً مهملاً ، ولا هو بالمهمّش المنحط القيمة ، إن أي عمل أدبي - إبداعي ، لابد أن يحتل فيه القارىء مكانة أثيرة وعزيزة ، إلى الحد الذي يكون فيه أحد المرتكزات التي توجّه آليات وعي المبدع - المؤلف .

مشاركة القارىء ، حق لا ريب فيه ، وهو يحمل بين ثناياه

إغناء للنص وإثراء له ، فالعملية كلها ستكون كشفاً يتم من خلالها تشخيص أعراض النص وفهم آلياته بشكل أوسع وأوضح . وبحثٍ لما تُقدِمُ عليه المناهج الحديثة نجد التنوّع في طبيعة القراءة والتعدد في تحديد ملامح الخطاب ، فالبنيويون على سبيل المثال يجهدون النفس في سبر غور النص اعتماداً على كشف العلاقات الداخلية وتحديد البنى القائمة فيه . أما التفكيكيون فإنهم يسعون جادين إلى " تنوّع المعاني " ولا يكترثون كثيراً بتحديد المعاني ، وفي هذا المجال يشير " ديريدا " إلى أن المعنى هو حق شرعيّ للقارىء على اعتبار أن النص هو من إنتاج القارىء نفسه[1]، أما الكاتب فإنه يغور في لجّة من الاختلافات والتهويمات . إنه يسعى إلى إنتاج علاقات ومعاني ترتبط بالمفاهيم والمضامين الذي يعرفها ويفهمها ، وتكون وسائل الاتصال مع الجمهور المتلقي ، النص الذي يكتبه ويقدمه ، إنه الواجهة التي يطلع عليها ويظهر بها على الآخرين ، واجهة تعبّر عنه وتفصح عن جلّ الأفكار التي يعرفها .

* خيط العلاقات الرفيع *

يبرز اهتمام الدارسين في التوجه نحو توزيع العلاقات الموجودة في النص ، وفي هذا صار ديدن البعض منهم العناية بعلاقات الأطراف القائمة في العمل الأدبي ، بصورة أكبر من الانغماس في تفصيلات الشخصية . في هذا السياق يقترح " غريماس " ثلاث وظائف يحددها ؛ بنية العقد ، بنية الأداء ، بنية الاتصال أو الانفصال[2]. وهنا نجد أن الحث يقوم على العناية بتركيز التأويل لدى القارىء ، أما المعاني المباشرة في النص فإنها مهمة مؤجلة . والواقع أن فعل القراءة يولّد

عدّة مناطق يمكنُ أن تُرصَدَ بين النص والقارىء ، تقومُ على التنوّع الثقافي والخصوصياتي لكل فئة أو فرد " قارىء " ، وعناية النص بالقارىء ، ومنطق القراءة ذاته .

عمليات إنتاج النص ، ممارسة تستند إلى المحاولة الدائبة نحو وضع اليد على علاقات من نوع ما ، لكنها قابلة للوصف ، ومن خلالها تبدأ ممارسة القراءة العامة في النص ، ليتم الاستدلال على الأشكال القائمة أو المعاني الموزّعة في أرجاء النص. ولابد من الوعي هنا بأن الصيغ المنبثّة ما هي إلاّ نتائج أو آثار لقراءة واسعة شاملة غايتها البحث عن انتقال المعاني والتماثلات الشكلية ، وإذا ما كانت الصيغ قد تبرز في بعض الأحيان كعائق ، فيمكن وبدم بارد تعليق الترتيب الزمني لها . ليكون التوجّه وبكل ثقل نحو بعث الاختلافات بأية طريقة ممكنة أو وسيلة متاحة[٣]. فالغاية تكمن في البحث عن فك شفرات هذه الاختلافات وتوزيعاتها وارتباطاتها وانتماءاتها.

تحليل النص يضفي عليه متغيراً جديداً يتمثل في نقلة من حالة إلى أخرى . ويبدو ذلك واضحاً من خلال التحولات التي تظهر من البسيط إلى العمومي ، ويوغل في تفسير التحوّلات ، لاسيما في مجال تحديد عناصر العلاقات القائمة في الظاهرة ، فهو يوضّح على سبيل المثال ارتباط القرار السياسي بالأمر المباشر ، أو ارتباط ظاهرة البطالة بفرص العمل وأساليب التوظيف . والتحليل لا يتّخذ شكلاً واحداً ، بل يظهر في عدة مستويات وصور ، مع ضرورة الوعي بأن هذه المستويات ترتبط وبشكل أساس بالموضوعات التي تتوجه نحوها[٤]. فالموضوعات التي يسودها التجريد تقوم على التحليل المستند على مستوى الصياغة الصورية ، وهذا ما يبدو واضحاً في علم الرياضيات.

وهناك التحليل التاريخي الذي يقوم على اختبار المدركات المعرفية المختلفة من معقول ولا معقول أو خطأ وصواب أو علمي ولا علمي[٥]. فيما يتوجه التنظير المعرفي نحو وصف الممارسات الخطابية .

تجتهد النظريات المتجهة إلى القارىء في جعل النتاج الأدبي لا يحقق وجوده حتى تتم قراءته ، فلا يمكن أن يتم بلوغ المعنى إلا عن طريق القراء الذين يبذلون جهدهم في تقديم التفاسير المختلفة . على اعتبار أن الوظيفة الشعرية التي يُقدمها النتاج الأدبي ، يرتبط بالوظيفة الماوراء لغوية المتعلقة بالشفرة والمتمثلة باللغة الواصفة والصادرة عنا بدون وعي في اللغة اليومية ، وعلى هذا فإننا سنكون إزاء قوة المعنى على حساب قوة الفعل ، على اعتبار أن القارىء عادة ما يُقدِمُ على بناء المعنى . وتبقى أي فعالية في البناء مرتبطة بالمعرفة السابقة ، والقدرة على الانتقاء الدقيق وملء الفراغ الكامن في النتاج الإبداعي . وفي هذا فإن المتلقي سيكون فاعل إيجابي لبلوغ المعنى وليس مجرد مستقبل سلبي للمعاني التي أعدّها المبدع[٦]. وكل هذا لا يعقّد دور المتلقي إنما يبسّطه ، إنطلاقاً من التعامل مع النص الإنشائي المستند إلى الفاعلين والتي يحددها جاكبسون بالمرسل " المبدع " والمرسل إليه " المتلقي " والرسالة التي تمثل الواسطة ، وفي سبيل بلوغ الرسالة لفاعليتها لابد من وجود سياق يستطيع المرسل والمتلقي أن يفهماه ، وشفرة مشتركة وقناة تمثل أداة الاتصال[٧].

السياق

" الوظيفة المرجعية "

المرسل ــــــــــ الرسالة ــــــــــ المتلقي

" الوظيفة التعبيرية "   " الوظيفة الشعرية "   " الوظيفة الإفهامية "

القناة

" الوظيفة الاتصالية "

الشفرة

" الوظيفة الماوراء لغوية "

لنتأمل في قصيدة " خالد المعالي " قطيعة "١" :

١. بكت حياتي في الأواني

٢. كلما جئتُ ، أهربُ

٣. صدعُ حياتي قائمٌ

٤. ولفتة الكأس في يقيني

٥. في بيعي لخاطري

٦. ذاهباً

٧. وكل وقتي رياحٌ أو سفر(٨)

القارىء هنا سيكون إزاء نص شعري يتماثل فيه ضمير المتكلم، من خلال قراءة المقطع الأول . سيبدأ المتلقي في طرح الأسئلة ، هل حياة الشاعر يمكنها أن تبكي في الأواني فقط ، أم يمكنها أن تبكي في مكان آخر . وهذا البكاء هل جاء بعد جهد للحصول على نتيجة ، أم أنه

حدث فجأة لاعتبارات تتعلق بحياته السابقة . يمكن للمتلقي أن يتساءل هل الأواني هي جمع لآنية ، أم أنه يعمد إلى نحت جمع مفردة " آن " الزمانية ، ولماذا الأواني هل يريد أن يجمع دموعه في مكان محدد من خلال إشارته إلى الأواني ، وهل بكاءه غزير إلى الحد الذي لا تجمعه آنية واحدة ، فعمد إلى الأواني الكثيرة المتعددة في الحجم والعدد والشكل والقياس والنوع . هل انتهى بكاءه فعمد إلى استخدام الفعل الماضي "بكت "، لكن صدع حياته مازال قائماً ، فهل ستعمد حياته إلى فعل آخر غير البكاء .

في المقطع الرابع سرعان ما يستبدل الشاعر " حياته " بـ"يقينه" لينتقل من فعل الهروب الذي كان يسببه بكاء حياته ، إلى بيع خاطره ، وبدلاً من " الأواني " التي عثرت عليها روحه ، سيعمد إلى " الكأس " التي عثر عليها يقينه ، وعليه فإن " الهرب " الذي كان عليه كالقدر المحتوم ، استبدل بـ " الذهاب " المعرفي الذي يدله إلى المآل الذي صار عليه " وكل وقتي رياح أو سفر "، لكنها نتيجة لا تحيد عن المقطع الافتتاحي ، فالبكاء كمختار لفظي يساوي في الإمكانيات اللغوية والمعجمية المتوفرة ، عويل وصياح ونحيب وشجن ودموع ، أما لفظة حياة فإنها تساوي ؛ الزمن والوقت واليوم والساعة . فوقت الشاعر الذي يعادل حياته ، لا يتجاوز الريح الذي يماثل الهباء واللاشيء والفراغ والعدم . لذا فإن القطيعة التي يعلنها الشاعر ، هي على ذاته التي لم تصل ولم تحقق شيئاً .

في نظرية القراءة لا يمكن الحصول على المعنى من النص الإبداعي فقط ، بل على القارىء أن يتفاعل مع النص لإنتاج المعنى ، ولعل الوظيفة الأكثر حضوراً تتمثل في توجّه القارىء نحو ملء الفراغات الموجودة في النص على اعتبار ما يتطلبه فعل التأويل ،

والسؤال يكمن في الآتي ، من يطلق فعل التأويل هل النص هـو الـذي يحفز القارىء لأداء مثل هذه الوظيفة ، أم أن القارىء هو المبادر إلـى تحقيق هذا العمل. لكن هذا الأمر لا يصدق على جميع النصوص إذ يشير إمبرتو إيكو(٩) إلى نوعين منها ؛ النص المفتوح الـذي يفتـح شـهية القارىء على إنتاج المعنى ، والنص المغلق الذي يستدعي الاستجابة فقط وهذا ما يحدث في النصوص البوليسية على سبيل المثال .

لابد من التمييز بين القارىء والمروي لـه . فالثـاني يقصـده المبدع بذاته ، محدداً جنسه وفئته وموقعه وعمره ، مع الأخذ بالاعتبـار أن هذه المحددات قد تتطابق مع القارىء ، لكن علينا أن نميّز أيضاً بيـن القارىء العادي الذي يبحث عن المتعـة والانفعـال واللـذة والقـارىء المثالي المستوعب لأسلوب ومنهج وطريقة المبدع . وهناك الكثير مـن الملامح التي يمكن الإلمام بها حول معرفة المروي لـه ، إذ قـد يعمـد المبدع إلى جملة من الأفعال التي تدخل في نطاق الهجوم أو التشكيك أو الحث أو حتى الاعتذار عن إيصال فكرة ما كأسلوب للتحفيز . وإذا ما كنا إزاء نص لا يحمل الإشارات الصريحة إلى المروي له . فإن الاسـتيعاب بها قد يصل عن طريق الإيحاء الذي تغتني بـه الفكـرة التـي يقدّمـها المبدع(١٠) . ويمكن تمييز العلاقة بيـن المـروي والمـروي لـه عـبر منظومتين " الحدس " الذي يميز فهم القارىء ، والتطابق الذي يسـعى إليه المبدع .

اهتم أصحاب الإتجاه الظاهراتي " الفينومينولوجي " بالإتجاه نحو خوفهم مكامن أعمال المبدع كما تظهر لشعور القـارىء ، أي محاولـة الاقتراب من شعور المؤلف . وكان جاك دريدا قد أشار إلى أن المعنـى يتركز في ذات المبدع ويمكن أن تعاد معانيه في مركز آخر تتمثـل فـي ذات القارىء . ويركّز الظاهراتيون على مضمون الشعور في النظرة إلى

العالم ، على اعتبار الاندماج مع موضوعات العالم الخارجي . ولا يمكن أبداً لأي إنسان أن يفكر ما لم يتخذ موقفاً ، وعلى هذا يبدأ التفكير التاريخي بمعناه الداخلي في ذات الفرد . من هنا لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي وكأنه يحمل المعنى النهائي(١١)، بقدر ما يرتبط بوعي وموقف القارىء .

الهوامش

١) فاضل ثامر ، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٤ ، ص ٦٢ .

٢) سعيد بنكراد ، مدخل إلى السيميائيات السردية ، تامسيفت ، مراكش ١٩٩٤ ، ص ٢٠ .

٣) جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة د. منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٣ ، ج١ ص ٣٤ .

٤) جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ١٩٤٤ ، ج٢ ص ١٤٩ .

٥) رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ترجمة د. منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ١٩٩٤ ، ص ١١٦ .

٦) مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة د. رضوان ظاظا ، عالم المعرفة الكويت ١٩٩٧ ، ص ١٣٦ .

٧) رضا الأبيض ، تحليل الشعر – المنهج الإنشائي جاكبسون نموذجاً ، مجلة كتابات معاصرة ، آذار – نيسان ١٩٩٧ ، ص ٨٧ .

٨) خالد المعالي ، ديوان عيون فكرت بنا ، رياض الريس للكتب ، لندن لا تاريخ ، ص ٧٥ ، وهو شاعر عربي من مواليد ١٩٥٦ مقيم في ألمانيا .

٩) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٦ ، ص ١٦١ .

١٠) د. صالح هويدي ، النقد الادبي الحديث ، منشورات جامعة السابع من إبريل ، الزاوية " ليبيا " ١٩٩٦ ، ص ١٢٢ .

١١) رامان سلدن ، المصدر السابق ، ص ١٦٣ .

* * *

الترجمة الأدبية
ما مدى مشروعيتها

حميد لحمداني

قيل إن ترجمة قصيدة شعرية لا تكون في الواقع إلا تأليفاً لقصيدة أخرى[1].

وعليه فإن مسألة مشروعية الترجمة تصبح ذات طابع إشكالي عندما نواجه النصوص الأدبية ذات الحمولة التخيلية المكثفة ، بينما يقل حتماً هذا الطابع الإشكالي كلما اتجهنا نحو الخطاب التواصلي أو العلمي .

حاول جورج مونان أن يقدم بتركيز الخطوط العريضة لمشكل مشروعية الترجمة من خلال الإجابة عن السؤال التالي : هل الترجمة ممكنة ؟ فوجد أن الجواب عن هذا السؤال يتجاذبه اتجاهان[2]:

الاتجاه الأول : يميل إلى الاعتقاد بأن الترجمة هي غالباً مستحيلة، أو أنها تكون كذلك إذا طلب منها أن تصبح كاملة .

الاتجاه الثاني : يستند إلى أن للفكر الإنساني وحدته وأن أشكال المعرفة والتفكير ذات طابع كوني ، ومن ثم فهناك إمكانية للتواصل بين اللغات وأن الترجمة ممكنة .

أمام هذين الموقفين يشار أيضاً إلى واقع الترجمة ؛ ذلك المتعلق بالممارسة الفعلية ؛ فالمترجمون في جميع المجالات التواصلية والأدبية لا يعبأون كثيراً بالنقاش النظري الدائر حول مشروعية الترجمة ، ولذلك فإن ممارستها وما يتبع ذلك من وجود وظيفة عملية لها تدعم الرأي الثاني القائل بإمكانيتها ومشروعيتها[3].

إن ممارسة الترجمة والقول بإمكانيتها لا يمكن اعتبارهما إجابة تامة ونهاية عن السؤال المطروح ، لأن مشاكل الترجمة في الممارسة

كثيرة ، وهذا ما يدعم – من جهة أخرى – دور الرأي المعارض الذي يتخذ طابعاً نظرياً ونقدياً وهو يواجه الاعتقاد الراسخ بأن التواصل اللغوي هو مسألة بديهية[٤].

يعتقد مونان أن أهم ملاحظة في هذا الصدد هي أن السؤال السابق لن يجد جوابه سواء مع هذا الاتجاه أو ذاك ، وواقع الخلاف حول الموضوع يبين أن كل اتجاه يدمج في تصوره بالضرورة اعتراضات الاتجاه الآخر ويناقشها ، مما يدل على أن كل نظرية هي في حاجة إلى النظرية الأخرى ، لكنهما لا تريدان معاً الاعتراف بذلك صراحة. وعليه فالأصح أن يتحدث المرء عن حدود مشروعية الترجمة والعوائق التي تحول دون بلوغ نص مطابق للنص المترجَم ، خصوصاً في مجالات اللغة الأكثر اتصالاً بالانفعالات والعواطف كاللغة الشعرية والتخييلية بشكل عام .

يلاحظ مونان أيضاً أن اللسانيات أخذت تميل – وهذا اتجاه صحيح – إلى التركيز على الحالات الخاصة ، لأن تجسيد مشاكل الترجمة الحقيقية قائم في الممارسة . وهكذا سيواجه مُترجِم القصائد الشعرية مشاكل أكبر من تلك التي سيواجهها مترجم نص علمي أو خطاب مباشر. فقد لوحظ مثلاً أن ترجمة الشعر الصيني إلى لغات غربية تحفها كثير من الصعوبات لا يوجد مثيلها عند ترجمة شعر من لغة غربية إلى أخرى ، بسبب أن الثقافة الصينية تؤسس الشعر على دفق من الترابطات الذاتية مع الفصول ، والجهات الأربع ، ومع الألوان والروائح والطعوم وعناصر الكون والنوتات الموسيقية وأجزاء الجسم والحيوانات والأعداد .... إلخ. فضلاً عن خصوصية التشكيل التبوغرافي وطريقة التغني اللذين يصعب نقلهما في عملية الترجمة[٥].

وبدل أن يتبنى المرء فكرة استحالة الترجمة أو إمكانيتها بالمعنى المطلق ، فإنه من الضروري النظر إلى هذه الإمكانية في حدود الاختلافات الحضارية ورؤى العالم ، واختلاف الذوات ووسائل الأداء اللغوي . وعليه

فالترجمة عملية لا تخلو من ابتكار وتفاعل ، وحوار . وسيتشعب التفاعل بين اللغات كلما ابتعدنا عن النصوص التواصلية إلى ترجمة اللغة العاطفية والتخييلية .

إن التفكير المنهجي والعلمي حول مشاكل الترجمة الحقيقية بدأ مع البحث اللساني ، فبعد أن كان يُنْظَرُ إلى اللغة كمخزون من الكلمات الدالة في ذاتها على الأشياء ، أصبح يُنْظَرُ إلى أن دلالاتها لا تتحدد إلا في علاقة بعضها ببعض فضلاً عن أن الكلمات في لغات مختلفة ليس لها نفس المظهر المفهومي(٦).

كما شكك بلومفيلد كثيراً في استقرار معنى ملفوظ لساني ما، لأنه جعله مرتبطاً بالمقام وبنوعية ردود فعل القارىء أو السامع ، علماً بأن المقام نفسه يصعب تحديده في جميع تفاصيله (ص ٢٧)، كما وصل " هاريس " إلى نفس النتيجة في نموذجه التوزيعي . ولا تختلف نظرية يالمسليف إلا في نفيها القاطع التعرف على جوهر المحتوى (= المعنى) حتى لو اعتمدنا على السياق (ص: ٣٧) .

وبتأثير من هامبولد ، وآرائه حول امتلاك كل لغة لرؤية خاصة للعالم ، تناقَصَتْ إمكانية نقل دلالات لغة إلى نسق لغة أخرى، لأن " كل لغة هي نسق شاسع من البنيات مختلف مع نسق اللغات الأخرى " (ص : ٤٧).

ويدعم مفهوم الحقل الدلالي عند جوست ترير Jost Trier وعند سوسير نفسه مفهوم رؤية العالم في تأكيد اختلاف الأنساق ووجهات النظر بين لغة وأخرى (ص : ٧٣ – ٧٤) .

ويبين مفهوم الإيحاء La connotation أن كل لغة تحتوي على قيم تتجاوز البعد التواصلي أو الإخباري لترتبط بالبعد العاطفي (يدعوها بلومفيلد: قيماً إضافية ، ويسميها " وينريش ": تأثيرات) وأنه لا سبيل إلى ترجمة هذه الإضافات من لغة إلى أخرى دون الوقوع في الانحراف عن الأصل ؟ (ص : ١٦٦) .

وتأتي صعوبة ترجمة الجوانب الإيحائية في اللغة من كونها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باختلاف القيم الأسلوبية في الكتابة ، كما أن الإيحاء يتولد في اللغة بالعمل المقصود على تغييب السياق ، فضلاً عن علاقة الإيحاء بالمرادفات أي بتعددية المعاني مما يُحْدث ارتباكاً واضحاً في الاختيارات(٧). إن المناخ العاطفي الذي يحيط بالكلمات في اللغة الأدبية (الشعرية بدرجة أكبر) يعمل دائماً على مقاومة الترجمة ، ويطرح بحدة مشكل حدود التواصل بين الذوات باستخدام لغات مختلفة ... (مونان ص : ١٦٨) .

هذا ما جعل التحليلات الفلسفية لطبيعة اللغة تقيم تمييزاً حاسماً بين الوظيفة التواصلية والفكرية والعقلانية والمنطقية للغة ووظيفتها التعبيرية والجمالية (نفسه ص : ١٨١) .

وتبدأ إذن منطقة الظلال في اللغة عندما نكون أمام لغة عاطفية مثل الشعر ، لأن الشعر حسب تعبير بول فاليري هو "محاولة تقديم وإعادة بناء – بوسائل اللغة المبْنيَنة – هذه الأشياء أو هذا الشيء الذي تحاول الصيحات والدموع ، والمداعبات ، والقبلات والتنهدات أن تعبر عنه بغموض " (نفسه ص : ١٨١) .

فكيف السبيل إلى ترجمة اللغة الشعرية مع أنها حقل تنشط فيه الصور والإيحاءات الاستدلالات الزائفة " Les paralogimes " ؟ (ص : ١٨٢) .

وقد قدمت لنا مناقشة إيزر لمشكل التواصل في إطار نظرية أفعال اللغة ما يمكن أن يفيد كثيراً في فهم عملية الترجمة. إذ يمكن القول " إن النص الأصلي – في الترجمة – قد يحتفظ بحضوره في النص الثاني من خلال ما سماه " أوستان " التلفظات التقريرية "énonciation constatatives" بسبب أن هذه التلفظات تحيل إلى الواقع وتعيّنُ حقائق ليست موضع خلاف

بين الناس[٨]. غير أن الركيزة المحورية في النص الأدبي تقع على تلفظات أخرى ، وإذا كانت نظرة " أستان " مرتبطة بنظرية التواصل بحيث تعطي الأهمية الكاملة للمتكلم وتجعله مسؤولاً عن تعطيل التواصل ، في حالة ما إذا ارتكب خطأ بالابتعاد عن اتفاق Convention يكون مقبولاً من طرف القارىء ، فإن " إيزر " يتجاوز قيود نظرية التواصل فيرى أن سوء التفاهم بين المرسِل والمرسَل إليه يمكن أن يزول حتى مع وجود خطإ من هذا النوع ، لأن المتلقي سيعطي النص دلالات خاصة في ضوء السياق التداولي لوضعيته الخاصة . (نفسه ص: ١٠٥) .

وليس هناك ما يمنع من أن يكون مسار الترجمة مشابهاً لمسار هذا التفاعل الذي صحح به إيزر نظرية التواصل ؛ لأن نية المترجم لا تختلف من حيث المبدأ عن نية المتلقي ؛ فهما معاً يعتقدان أنهما يقدمان صورة حقيقية للنص .

ثم إن فكرة " إيزر " القائلة بأن الفراغات هي علة وجود التفاعل تعطي مشروعية كاملة للقراء كما تعطي ضمنياً مشروعية كاملة للترجمة. والفرق الأساسي بين نظرية التواصل (ومنها نظرية أفعال اللغة أو الكلام) . وجمالية التلقي هو في عدم إيلاء هذه الأخيرة أية أهمية كبرى لقصدية المؤلف أو لأي مضمون سابق للإرسالية ، فتحيين النص من قبل القارىء هو الذي يعمل على إعطاء وجود ما للنص ليس من الضروري أن يكون مطابقاً لأشكال تحييناته السابقة . ومشروعية الترجمة في هذه الحالة ليس من الضروري أن تكون مرتكزة على مدى الإخلاص للنص بل على مدى حرية التفاعل مع النص .

ولاشك أنه ستزداد هذه الحرية كلما كان حجم الفراغات في النص أكبر ، وهذه حالة الشعر بالقياس إلى الفنون الأدبية الأخرى. وسيكون النص الناتج عن التلقي في الترجمة بارز الخصوصية . وإذا تعددت الترجمات للنص الواحد فسنحصل على نواتج متعددة للتلقي .

اعتمد إيزر أيضاً على كاسيرر الذي يرى أن النص التخييلي باعتباره شكلاً رمزياً هو تمثيل للغة وتمثيل في نفس الوقت لشروط فهم نسقه الخاص . (نفسه ص : ١١٩) .

وما يُطرح هنا هو قضية استراتيجية النص الشعري باعتباره تخييلاً ، فحرية التفاعل المتحدث عنها لا تعني أبداً العشوائية في تقديم ناتج التفاعل ، فالمترجم إذا أخفق في ضبط استراتيجية النص الشعري فلن يكون تفاعله مرتكزاً على ركائز الحوار المعتمدة في النص . وتفرض الترجمة الواعية بمهمتها أن يكون هناك على الأقل استيعاب لبرنامج التمثيل المقترح من طرف النص ، وإذا لجأت الترجمة إلى دس بعض الإشارات على مستوى تأويل تلك الإستراتيجية ، فإن ذلك لن يكون إلا مؤشراً على أن ثقافة المترجم وتصوراته قد استُغِلَّتْ لتقدم النص في إطار ذي خصوصية متميزة ، وهذا ما يحصل عادة في حالة ترجمة الشعر . وعلى العموم فإن محك معالجة مشاكل الترجمة هو معاينة نماذج منها ، وخاصة إذا ما لجأ الباحث إلى مقارنة ترجمات متعددة لنص واحد، وهو ما سنحاول القيام به في الجزء التطبيقي من هذا البحث :

سنأخذ كمثال لدراسة ومعاينة فعل الترجمة قصيدة لشارل بودلير عنوانها "*غزلية حزينة*" من ديوانه أزهار الشر ، وسنحاول أن نحدد ما الذي حصل عندما ترجمت هذه القصيدة ترجمتين مختلفتين إحداهما قام بها مصطفى القصري(٩) والأخرى خليل الخوري(١٠) ونقدم الآن النص الأصلي للقصيدة :

MADRIGAL TRISTE(11)

I

Que m'importe que tu sois sage ?
Sois belle ! et sois triste ! les pleurs
Ajoutent un charme au visage,

Comme le fleuve au paysage ?
L´orage rajeunit les fleurs.

Je t'aime surtout quand la joie
S'enfuit de ton front terrassé ;
Auand ton cœur dans l'horreur se noie ;
Quand sur ton présent se déploie
Le nuage affreux du passé.

Je t'aime quand ton grand œil verse
Une eau chaude comme le sang ;
Quand, malgré ma main qui te berce,
Ton angoisse, trop lourde, perce
Comme un râle d'agonisant.

J'aspire volupté ----
Hymne profond, délicieux !
Tous les sanglots de la poitrine,
Et crois que ton cœur s'illumine
Des perles que versent tes yeux !

II

Je sais que ton cœur, qui regorge
De vieux amours déracinés,
Flamboie encore comme une forge,
Et que tu couves sous ta gorge
Un peu de l'orgueil des damnés ;

Mais tant, ma chère, que tes rêves
N'auront pas reflété l'Enfer,
Et qu'en un cauchemar sans trêves,
Songeant de poisons et de glaives*
Eprise de poudre et de fer,

N'ouvrant à chacun qu'avec crainte,
Déchiffrant le malheur partout,
Te convulsant quand l'heure tinte,
Tu n'auras pas senti l'étreinte
De l'irrésistible Dégoût,

Tu ne pourras, esclave reine
Qui ne m'aimes qu'avec effroi,
Dans l'horreur de la nuit malsaine
Me dire l'âme de cris leine :
" Je suis ton égale, ô mon Roi ! "

BAUDLAIRE

أما الآن فنتناول بالمقارنة النصوص الثلاثة لنوضح الاختلاف والتباين بينهما ، وكذا وجوه الاتفاق ، علما بأن قراءتنا يمكنها أن تكون ترجمة ثالثة لها خصوصيتها ورؤيتها المتميزة وبالتالي تفاعلها الخاص مع النص الفرنسي ، ولذلك سنحاول أن نولد من هذه المناقشة نفسها صيغة ثالثة لترجمة القصيدة نثبتها في تضاعيف التحليل .

تحتوي القصيدة على قسمين ، كل قسم يتضمن أربعة مقاطع ، لذلك نبدأ بدراسة المقطع الأول مقارنين بين النصوص الثلاثة :

المقطع الأول

MADRIGAL TRISTE

بودلير :

I

Que m'importe que tu sois sage ?
Sois belle ! et sois triste ! les pleurs

Ajoutent un charme au visage,
Comme le fleuve au paysage ;
L'orage rajeunit les fleurs.

نشيد حزين(١٢)

القصري :

استقامتك لا تهمني ،
كوني جميلة وكوني حزينة وكفا ،
فإن الدموع تزيد في بهجة المحيا
كما يزيّن النهر منظر الطبيعة .
وكما تزيد العاصفة .
في بهجة الزهور .

غزلية شجية(١٣)

الخوري :

بماذا يهمني أن تكوني عاقلة ؟
كوني جميلة ! وكوني حزينة ! فالدموع
تضيف إلى الطلعة سحراً ،
كالنهر إلى الطبيعة ؛
العاصفة تجدد شباب الزهور .

أول ما يثير الانتباه في ترجمة السطر الشعري الأول هو ترجمة

كلمة sage إما " بالاستقامة " أو " بالعقل ". وإذا أخذنا بمفهوم استراتيجية النص ، فإن الترجمة التي تبدو مستجيبة لها هي كلمة وديعة أو هادئة . لأن التشبيهين الواردين في المقطع كلاهما يدخلان الحركة على شيء ساكن، فالنهر يولد الحركة في الطبيعة ومن ثم يضفي عليها سحراً ، وكذلك العاصفة تجدد شباب الزهور . والوداعة والهدوء هما الحالة غير المرغوب فيها بالنسبة للشاعر بخصوص من يخاطبها . لذلك نراه يتصور أن وجهها لا يمكن أن يكون جميلاً ولن يزول هدوءه إلا بشيء متحرك كأن تبكي مثلاً:

Les pleurs, Ajoutent un charme au visage.

عندما تُضْبَطُ استراتيجية النص تبقى بعد ذلك حرية كاملة للمترجم في أن يختار الإيقاع والكلمات الأكثر تمثيلاً في نظره لطبيعة النص ، وفي هذا الإطار نقترح ترجمة المقطع الأول كالتالي :

لست أبالي أن تكوني وديعة

فكوني جميلةً ، وكوني حزينة

فالدموع تُضْفي سِحراً على المُحيَّا

مثلما بالنهر وجهُ الطبيعة يُسْحَر

ومثلما الأزهارُ بالعاصفة

إلى شبابها تعودْ

ويمكن أن نلاحظ أن القصري مثلاً يضيف كلمة " وكفى " إلى السطر الثاني وهي غير موجودة في الأصل . كما فضل ترجمة كلمة Ajoutent بكلمة " تزيد "، وهي فعلاً ترجمة حرفية ومثلها كلمة تضيف عند الخوري وقد فضلنا عليهما كلمة " تضفي " لاعتقادنا بأنها في الاستعمال إيحائي للغة العربية تحمل طاقة شعرية مناسبة . كما عمدنا في قولنا : "مثلما بالنهر وجْهُ الطبيعة يُسحر " إلى الاحتفاظ بكلمة سحر كمقابل لكلمة

" Charme " مع الاحتفاظ أيضاً بامتدادها الضمني في هذا التشبيه نفسه ، بالإضافة إلى تعمد تأخير الفعل لتحقيق الانزياح المطلوب في الشعر. ومن الأكيد أننا في هذا الجانب بالذات كنا نريد أن نجعل للقصيدة طابعاً خاصاً ليس من الضروري أن يكون هو نفس الطابع الإيقاعي للقصيدة الأصل ، ولكنه يهدف إلى أن يكون أكثر مقبولية في نطاق الكتابة الشعرية العربية .

وإذا أردنا أن نقدم تعليقاً على هذا التباين الثلاثي للترجمة ، يمكننا القول بأن ترجمة القصري تصوّر امرأة مستقيمة يدعوها الشاعر إلى الخروج عن أطوارها . بينما تصوّرُ ترجمة الخوري امرأة عاقلة يدعوها الشاعر التخلي عن تعقلها ، في حين أن اقتراحنا يتصور أن هذه المرأة وديعة وهادئة أكثر من اللازم ، لذلك يدعوها الشاعر إلى تكسير وداعتها ولو بالبكاء والحزن .

المقطع الثاني

بودلير :

Je t'aime surtout quand la joie
S'enfuit de ton front terrassé
Quand ton cœur dans l'horreur se noie ;
Quand sur ton présent se déploie
Le nuage affreux du passé.

القصري :

أحبك خاصة لما يفر الفرح من جبينك

المحطم

ويغرق قلبك في الفظاعة

وينشرُ الماضي البغيضُ سحابتَهُ ،

على حاضرك

الخوري :

أحبك خاصة عندما تهرب

البهجة عن جبينك المعفر ؛

عندما يغرق قلبك في الهول ؛

عندما تنتشر على حاضرك

غيمة الماضي الرهيبة .

الكلمة الأكثر إثارة للإختلاف في هذا المقطع هي كلمة terrassé فقد ذهب القصري بعيداً حينما وضع مقابلها كلمة " محطم " التي يصعب إفراغها من دلالتها الحقيقية والاحتفاظ فقط بدلالتها الايحائية . وكان الخوري أكثر رفقاً حينما ترجمها بـ " معفر " دلالة على الخضوع ، والاستسلام . ويمكن أن يكون معناها: مهزوم وإذا عدنا إلى الحالة الأولى التي كانت عليها المرأة وهي حالة الوداعة فإننا يمكن أن نتقبل كلمة مهزوم ، لأن حالة الهزيمة حاضرة في المقطع الثاني بسبب الرعب الذي غرق فيه قلبها ، وكذا الغيمة الرهيبة التي انتشرت على حاضرها ، لذلك صغنا هذا المقطع الثاني في الترجمة العربية كالتالي :

أحبكِ ، خاصةً عندما يفر الحبورْ

عن جبينك المهزوم .

وعندما في الرعب قلبُكِ يَغْرقْ

وعلى حاضرك ، غيمة الماضي الرهيبةْ ،

تنْتَشِرْ .

وفيما عدا الكلمة المشار إليها فالملاحظ أن المستويات الثلاث

للترجمة تتقاربُ كثيراً في الاختيارات المعجمية ، وإن كانت تختلف في إجراء التركيب ، وهو ما يؤثر حتماً على درجة مقبولية كل ترجمة على المستوى الشعري . وبإمكاننا هنا أن نلاحظ كيف أسند " القصري " فعل " يَنْشُرُ " ، للماضي بينما أُسْنِدَ هذا الفعل " للغيمة " في النص الفرنسي وفي الترجمتين الأخريين ولم يلتفت القصري خاصة إلى الاختلاف بين مدلولي الغيمة والسحابة فهذه الأخيرة أكثر دلالة على الغيث والتفاؤل . وهو مدلول يبدو لنا أن استراتيجية النص ترفضه لأن المقصود هنا أن الماضي يكدر صفو الحاضر . ورغم ملاحظتنا المركّزة على ترجمة القصري فإنه من حيث التركيب والقدرة التعبيرية والإبداعية يبدو النص العربي للقصيدة التي قدمه – إذا أردنا أن لا نقول ترجمة – أكثر إشارة للتجاوب التفاعلي مع النص الذي قدمه خليل الخوري ، وأن الحرفية والتراكمية الخطية هي ما يميز تفاعل الخوري مع قصيدة بودلير . وليس غريباً بعد هذا أن يكون الخوري أكثر حرصاً على " ضبط " المعجم وتضييعاً لاستراتيجية النص . وسيتبين لنا ذلك عند معالجة المقاطع الباقية من القصيدة .

المقطع الثالث

بودلير :

Je t'aime quand ton grand œil verse
Une eau chaude comme le sang :
Quand, malgré ma main qui te berce
Ton angoisse, trop Poudre,. Perce
Comme un râle d'agonisant.

القصري :

أحبك حينما يَذْرِفُ جفنُكِ
ماءً حاراً كالنجيع ،

ويظهر قلقُك العميق

كحشرجةِ المحتضَر

رغم يدي التي تهدهِدُك .

أيتها الغبطة ....

الخوري :

أحبك عندما تسكبُ عينك الواسعة

ماءً ساخناً مثل الدم ؛

وعندما يصبح قلقك شديد الوطأة ، نافذا

مثل حشرجة محتضر ،

على يدي التي تهدهدك ،

حاول القصري أن يبعث جـــوا شـاعريا لنصـــه المقـــترح دون الخروج كثيرا عن البناء العام للنص الفرنسي ، إلا أن تصرفه الكبير علـــى مستوى المعجم والصيغ الجزئية وترتيب المقاطع ، جعل النـــص المقـــترح يحتفظ بخصوصية كبيرة تجعله في موقع بعيد عن أجواء النص الأصلي .

نلاحظ ذلك في استبدال عبارة grand œil بـــ " جفن " وهذا يدخـــل في ما يمكن أن يسمى أخطاء المعرفة ، لأن الجفن لا يذرف الدموع وإنمـــا العين هي التي تفعل ذلك . وإذا كان قد اختار كلمة النجيع مقابل كلمـــة Le sang ، فإن ذلك يؤكد أنه دائم المحاولة للاتجاه بالنص نحو ما هـــو أكـــثر دلالة على الطابع الشعري . ومع ذلك فإن هذا المقطع يضع المترجم أيا كان شكل تفاعله ومستواه ومرونته أمام إشـــكال توفـــير المقبوليـــة الغنائيـــة والإيقاعية بسبب الجملة الاعتراضية التاليـــة : malgré ma main qui te berce.

ولاشك أن القارىء العربي سيحس بأن هذه الجملة جاءت في النصين العربيين للقصري والخوري على السواء كحشو ثقيل . مع ملاحظة أن ترجمة الخوري لهذه الجملة جاءت ناقصة كالتالي : " على يدي التي تهددك " وهو ما أفقدها معناها. ولا ندعي أننا حتى في ترجمتنا قد تغلبنا كليا على هذا المشكل ، ومع ذلك نترك الحرية للقارىء لكي يقارن ويحكم . ولا ننسى الإشارة إلى أن المقطع الثالث في ترجمة القصري يحتوي في آخره على سطر شعري هو بداية المقطع الرابع ، فما مدى مشروعية هذا الإجراء ؟ إنه دون شك يزيد النص العربي بعدا عن الأصل من حيث البناء الهيكلي . ونقدم الآن ترجمتنا الخاصة للمقطع الثالث :

أحبك حينما تسكب عينك الواسعة

ماء ساخنا كالنجيع

وحين يكون همك الفادح

وعلى رغم يدي التي تهددك ، نافذا

مثل حشرجة المحتضر .

إن حذف مقابل كلمة : perce في ترجمة القصري أحدث نقصا في السطر الشعري الثالث وقد عوض هذا النقص بتحويل التشبيه عن موقعه الحقيقي ؛ فالحشرجة تشبه نفاذ القلق أو الهم ، ولا تشبه مجرد ظهور القلق ، لذا حرصنا كما حرص الخوري على إثبات مقابل كلمة perce لأنها ذات موقع محوري في هذا المقطع ، وسقوطها هو تحويل نسبي للمقطع إلى مسار استراتيجية أخرى هي استراتيجية المترجم وليس المشاعر .

المقطع الرابع

بودلير :

J'aspire, volupté
Hymne profond, délicieux !
Tous les sanglots de la poitrine,
Et crois que ton cœur s'illumine*
Des perles que versent tes yeux !

القصري :

أيها النشيد العميق الطروب
أتنفس كل شهقات صدرك
وأعتقد أن قلبك يستنير
باللآلىء التي تمطرها عيناك.

الخوري :

أتنسم تنهدات صدرك كلها ،
وأؤمن أن قلبك[1] يستضيء
باللآلىء التي تذرفها عيناك !
....
أيها النشيد العميق ، العذب !

يظهر التباين في التفاعل مع النص هنا في هذا المقطع من خلال انتقاء الكلمات التي يراها كل مترجم معبرة عن انطباعه الخاص فعبارة volupté divine هي " الغبطة ... " (انظر آخر المقطع الثالث في ترجمة القصري)، وهي " الشهوة ... " في ترجمة الخوري ، بينما اقترحنا في ترجمتنا كما سيتبين عبارة " اللذة ... "، ولاشك أن بودلير وقراء عصره كانوا جميعا يفسرون هذه العبارة بما يلائم تصوراتهم الخاصة وكل تأويل هنا هو إعطاء بعد جديد للنص . ونعتقد أن الترجمتين معا هنا قد احتفظتا

بالبنية العامة الأصلية ولكنهما تصرفنا على مستوى الجزئيات في النص بمعنى لجأنا إلى التأويل ، فضلاً عن اختلاف الإيقاع بين ترجمة وأخرى وإجراء التقديم والتأخير حسب الميول الخاصة لكل مترجم . ونعتقد أن المترجمين جانبهما الصواب فيما يخص احتفاظهما باسم الموصول (التي)، ذلك أن تحقيق شاعرية النص العربي هنا في هذا الموضع بالذات يتطلب حذفه هنا نظراً لثقله ، فالأولى أن يقال : "يستضيء بالآلىء تذرفها عيناك". أو " يستنير باللآلىء تمطرها عيناك" وما يلاحظ بحدة أيضاً هو أن الاحتفاظ بالترتيب الذي وضعت فيه الكلمات في النص الفرنسي لن يحقق في الترجمة العربية الإيقاع المطلوب وهو ما جعلنا نجري الترجمة بالنسبة لهذا المقطع على الشكل التالي :

أتنشق زفرات صدرك كلها

....

ويا ترتيلة عذبة عميقة

وأصدق

أن قلبك يستضيء

بالذي تسكبه عيناك من لآلىء .

ولقد بدا لنا أن استعمال اسم الموصول (الذي) في ترجمتنا قد جاء مقبولاً لأننا جعلناه مقدماً على فعل يستنير .

المقطع الخامس

بودلير :

Je sais que ton cœur, qui regorge
De vieux amours déracinés,
Flamboie encore comme une forge,

Et que tu couves sous ta gorage
Un peu de l'orgueil des damnés ;

القصري :

أعلم أن كبدك الحرى

أحرقها حبٌ قديم

فهي تشتعل كبيتِ الحداد ،

وأنك تحتضنين في صدرك

شيئاً من كبرياء المنبوذين .

الخوري :

أعرف أن قلبك الذي يزدحم

بغراميات قديمة مجتثة الجذور ،

ما ينفك يتأجج مثل كور

وأنك تحتضنين تحت نحرك ،

بعضاً من كبرياء الملعونين ؛

هذا المقطع يضع أمام المترجم مشاكل كثيرة بعضها متعلق بالمعجم والبعض الآخر بالصياغة وبالتشبيه الموجود في السطر الشعري الثالث في النص الأصلي . وكعادته لجأ القصري إلى التصرف بحرية وإن كان قد اختار للتشبيه صياغة بعيدة عن المألوف في الشعر العربي ، حين وضع عبارة *بيت الحداد* كمقابل لكلمة une forge (= الكور)، مع أنه لجأ إلى السليقة العربية حين استبدل عبارة " القلب الطافح " (ton cœur qui......... regorge) بعبارة "*كبدك الحرى* ". وتصرف كثيراً بالتأويل في عبارة (tu couves sous ta gorge) حينما ترجمها بعبارة : " *وأنك تحتضنين في صدرك* ".

ولا ننسى أنه ألغى تماما من حسابه كلمة " déracinés " التي وصف بها الحب في السطر الشعري الثاني من قبل بودلير .

ونلاحظ بالنسبة لترجمة الخوري أنه حرص على أن ينقل كلمة Les amours بصيغة الجمع ولكنه لم يجد في العربية ما يسعفه إلا كلمة "غراميات"، وهي كلمة تلطف عنف القصيدة الأصل ، لأنها تحمل شحنة الطابع *اللاهي* ، والإطار العام لقصيدة بودلير هو إطار *مأساوي* ولا علاقة له باللهو . ومع أن كلمة كور : هي المقابل المعجمي لكلمة forge، إلا أن استعمالها من طرف الخوري أفقد البيت الشعري بصيغته العربية جماليته الموسيقية ولذلك اقترحنا في ترجمتنا اللاحقة كلمة مصهر ، وهي تحمل نفس الدلالة وتحقق في تصورنا على الأقل بعض الإيقاع المطلوب .

وقدم الخوري أيضا قراءة تأويلية لعبارة sous ta gorge (تحت حلقك) والقراءة التأويلية لهذه العبارة تكاد تكون ضرورية بسبب عدم مقبولية الصيغة الحرفية في اللغة العربية . ومادام التأويل هو الاختيار الوحيد فإننا نفضل تأويلا أبعد من ذلك يوفر على الأقل دلالة واضحة ، ويتحرر من نطاق التحديد المكاني الذي ألزم به المترجمان نفسيهما وهما يبحثان عما يمكن أن يقابل عبارة " تحت حلقك " من عبارات ملطفة تقتصر على النحر أو تشمل مجموع الصدر ، لذلك أوردنا في ترجمتنا العبارة التالية : " وإنك مازلت تحتفظين ببعض غصة كبرياء المعذبين " مادامت الغصة عادة تستشعر مرارتها في الحلق أو هكذا دأب الإنسان على تصورها.

ويتبين من هذا المقطع بالخصوص مدى تباين مستويات التأويل في الترجمات المختلفة حتى أنه ليبدو أن النص الأصلي سيجد عشرات النصوص التأويلية له من خلال ترجمات عديدة يقوم بها أشخاص متعددون، وأن المسألة ستبقى في نطاق التحاور مع النص الأصلي ، ولن تنفصل مجموع الترجمات تمام الانفصال عن هذا النص ولكنها ستبقى

جميعاً تدور في فلكه تقترب منه حيناً وتبتعد حيناً آخر . والمقارنة بين هذه الترجمات هي تحريك لحوار آخر يضاف إلى حوارها جميعاً مـع المركـز . وفي هذا السياق نسوق ترجمتنا الخاصة للمقطع الخامس :

أعلم أن قلبكِ الطافح

بحب مجتث قديم

مازال مُتقداً كمصهر

وأنك مازلتِ تحتفظين

ببعض غصة كبرياء المعذبين .

المقطع السادس

بودلير :

Mais tant, ma chère, que tes rêves
N'auront pas reflété l'enfer,
Et qu'en cauchemar sans trêves,
Songeant de poisons et de glaives*
Eprise de poudre et de fer,

القصري :

ولكن ،

مادامت أحلامك ، يا حبيبتي ،

لم تعكس صورة جهنم ،

ومادمتِ لم تشعري

بقبضة الضجر

الذي لا يقهر

تحت كابوس لا يني

وأنت تحملين بالمكر والفتك

وبالنار والحديد ،

الخوري :

لكن مادامت أحلامك ، يا عزيزتي ،

لم تعكس الجحيم ،

وفي كابوس لا هوادات فيه ،

متفكرة في السموم والسيوف ،

مفتونة بالبارود وبالحديد ،

أول ملاحظة بخصوص ترجمة القصري هي أنه لجأ إلى دمج المقاطع الثلاثة الأخيرة مع بعضها البعض ولذلك ألغى البياض الموجود بينها في النص الأصلي ، بل إنه تصرف كثيرا في ترتيب الأسطر الشعرية وهو ما نلاحظه في المقطع السادس ، حيث نقل سطرين من المقطع السابع وجعلهما وسط المقطع السادس ، ولذلك تأثير كبير في منح خصوصية أكبر للنص الشعري المعرب . على أن الإشكال الأكبر بخصوص المقطعين السادس والسابع (لارتباطهما العضوي مما دفع القصري إلى دمجهما إلى جانب المقطع الأخير) كامن في مدى استمرارية فعل النفي " شبه الشرطي " الموجود في عبارة (N'auront pas reflété...) وانسحاب هذا النفي على باقي الأسطر إلى حدود السطر الثالث من المقطع السابع . والواقع أن هذه المسألة هي أيضا متصلة باستراتيجية النص ولعل القصري كان أكثر انتباها إلى استمرارية هذا النفي الشرطي في مجموع تلك الأسطر ، لذلك حرص

على الاحتفاظ به في الترجمة العربية ، في حين لم يؤكد اقتراح الخوري – بحكم ارتباطه أكثر بالترجمة الخطية الحرفية – حصول إدراك ما لهذه الاستمرارية ، ولذلك جاء معنى القصيدة وكأن به خللاً منطقياً ما ، فوضع تلك الأسطر أو بعضها في صيغة الإثبات مما أحدث تناقضاً في الدلالة العامة للقصيدة، المبنية من قبل بودلير منذ السطر الأول من القصيدة ، حيث يرفض الشاعر أن تكون المرأة التي يخاطبها وديعة ويدعوها أن تكون حزينة دامعة وبعد ذلك يلاحظ أنها أحياناً تكون كذلك فيحبها أكثر ، كما يعلم أن قلبها طافح بالخيبة في الحب وأن صدرها متقد كمصهر ، ولكنه يريدها أن تعرف أقسى درجات العذاب : الجحيم ، الكابوس – الفزع – التعاسة إذاك يحق لها أن تقول له " أنا ندك يا مليكي ". هذا هو المسار الذي تتخذه دلالة القصيدة ، لذلك عندما لا يُجري المترجم ذلك النفي ، فكأنه يلغي الشرط الذي وضعه الشاعر ، وبالتالي يفرغ القصيدة بكاملها من محتواها وتصبح غير ذات معنى . ولا نتحدث هنا إلا عن البنية الدلالية العامة للقصيدة الذي ينبغي الاحتفاظ به في الترجمة أما التفاصيل الجزئية فتبقى فيها حرية كبيرة للمترجم لأنه يضطر إلى ملء الفراغات التي تحدثها بعض الكلمات لالتباسها ولكونها تحيلنا إلى كثير من المترادفات المولدة لعلاقات استبدالية . وبغض النظر عن هذا الجانب الإيحائي ، فقد حرصنا مثلما فعل القصري على الاحتفاظ بالنفي الإشراطي في المقطع السادس ووضعنا الصيغة المعربة التالية :

ولكن يا عزيزتي

مادامت أحلامك لم تعكس الجحيم

وأنك تحت وطأة كابوس لا يهادن

لا تفكرين في السموم والسيوف

مأخوذة بالنار والحديد .

المقطع السابع

بودلير :

N'ouvrant à chacun qu'avec crainte,
Déchiffrant le malheur partout,
Te convulsant quand l'heure tinte,
Tu n'auras pas senti l'étreinte
De l'irrésistible Dégoût,

القصري :

ولا تفتحين لأحد من البشر
إلا على حذر ،
ولا ترتجفين عندما تدق الساعة ،

الخوري :

لا تفتحين لأحد ، إلا وأنت خائفة ،
منهكة بالشقاء في كل مكان ،
مرتعشة عند رنين الساعة ،
لم تستشعري عناق
القرف الذي لا يقاوم ،

من الطبيعي أن يأتي هذا المقطع عند القصري ناقصا مادام قد أخذ منه سطرين عمل على دمجهما في الأسطر المقابلة للمقطع السابق . ولابد أن نشير هنا إلى أن العمل الذي قام به القصري أدخل تغييرا جذريا حتى على التركيب النحوي للقصدية الأصلية ، فالجملة المنقولة إلى المقطع السابق :

Tu n'auras pas senti l'étreinte de l'irrésistible Dégoût.

هي في الواقع جملة متآزرة مع الجملة التابعة لها في المقطع الثامن لتوضيح استحالة أن تشعر المرأة بالقرف المستبد ، أو أن تكون قادرة على مخاطبة الشاعر بقولها " أنا ندك يا مليكي "، وذلك مادامت أحلامها لم تعكس الجحيم وأنها لا تفكر في السموم والسيوف إلى آخر ما وضحه الشاعر في الجمل المنفية المتعاقبة التي أشرنا إليها سابقاً .

إن العلاقة بين هذه الجمل والجملتين السابقتين شبيهة بالعلاقة بين الشرط وجواب الشرط . ولتوضيح ما حصل من تغيير جذري في ترجمة القصري وفي ترجمة الخوري أيضاً كما سيتبين نبسّط المثال ونحوله إلى بنية شرطية حقيقية في النص العربي :

الشرط: { أ – إن لم تعكس أحلامك الجحيم ... إلخ .

جواب الشرط: { ب – فلن يكون في وسعك أن تشعري بقبضة القرف .

ج – ولن يكون في وسعك أن تخاطبيني: "أنا ندك يامليكي".

هذا شبيه بالوضع الطبيعي في النص الأصلي أما ما حصل في الترجمتين السابقتين فيمكن توضيحه كالتالي :

الشرط: { أ – إن لم تعكس أحلامك الجحيم ...

ب – ولم تشعري بقبضة القرف .

جواب الشرط : { ج – فلن يكون في وسعك أن تخاطبيني : " أنا ندك يا مليكي ".

فنقل جزء من جواب الشرط إلى الشرط هو تغيير كامل في استراتيجية المقطع بل القصيدة ككل ، لأن ذلك لابد أن يكون له انعكاس على باقي المقاطع الأخرى .

وإذا رجعنا إلى ترجمة الخوري نجده بالفعل قد حول الجملة (ب)

من معنى الاستقبال المقرون بـ " لن " إلى معنى الواقع الحاصل باستخدام لم : " لم تستشعري عناق القرف الذي لا يقاوم ". ولا نعالج هنا إلا ذلك المستوى الذي لا يجب أن يكون موضع خلاف عندما نتحدث عن إشكالية الترجمة وإمكانياتها ، وهو مستوى البنية الهيكلية والنحوية والمنطقية للقصيدة ، لأننا لا نتحدث هنا عن مجال الإيحاء أو الفراغات التي هي موضوع اختلاف وتأويل وتفاعل . وعليه فالمقصود هنا هو أخطاء الترجمة وليس اختلاف التصورات .

هناك فارق بين الخطأ في الترجمة الأدبية وبين التصور الخاص. فحينما نقول مثلا :

يشكو أحمد إلى السماء بلواه(*)

فلابد أن نميز بين مصدر الشكوى أي أحمد واتجاه الشكوى أي السماء . وإذا حدث أن كانت الترجمة الإنجليزية مثلا لهذه العبارة كالتالي :

- Of its calamity, heavens camplains to Ahmed.

فلابد أن نستنتج أن المترجم لم يدرك استراتيجية الجملة ولكن إذا ترجمت الجملة العربية هكذا :

- Of his calamity, Ahmed camplains to heavens

أو هكذا :

- Of his calamity, Ahmed camplains to God.

فسيكون مترجما الجملة العربية قد أدركا معا بنيتها الأساسية ولكن كل واحد منهما قدم من خلال ترجمته تصوره الخاص .

بقي أن نشير إلى أن ترجمة القصري قد أسقطت سطرا كاملا من المقطع السابع له أهميته البالغة ، وهو قول بودلير :

Déchiffrant le malheur partout.

بينما قدم الخوري ترجمته على الشكل التالي :" منهكة بالشقاء في

كل مكان " وهي أيضاً ترجمة تدخل في نطاق الخطأ ، ولا علاقة لها بتقديم التصور الخاص : بسبب أنها تترجم كلمة : Déchiffrant بـ "منهكة " ثم هناك إضافة غير مبررة للباء في كلمة شقاء ، لا وجود لها في الأصل ، وبالتالي نحصل على صيغة ليس لها أية علاقة مع النص الأصلي .

لم يكن في نيتنا أن نعالج أخطاء الترجمة ولكن مادام تتبعنا للنص في ترجمتين مختلفتين أوقفنا على بعضها ، فقد كان ذلك مناسبة لإدراك الفرق بين تقديم نصوص تعكس فهماً خاصاً للنص وبين الوقوع في مزالق تهم التلفظات التقريرية والبنية النحوية والمنطقية . وعسى أن نكون قد تفادينا ذلك في ترجمة المقطع السابق وفق الصياغة التالية:

ولا تُشْرِعِينَ بابَكِ لأيٍّ كان
إلا وأنت على فزع
ولا تقرئين التعاسة في كل مكان ،
راعشة وقتما ترن الساعة
فلن يكون في وسعك أن تشعري
بقبضة القرف العسير

المقطع الثامن والأخير

بودلير :

Tu ne pourras, esclave reine
Qui ne m'aimes qu'avec effroi
Dans l'horreur de la nuit malsaine
Me dire, l'âme de cris pleine :
" Je suis ton égale, ô mon Roi "

القصري :

فلن تستطيعي أيتها الأمة الملكة

التي لا تحبني إلا في خوف مميت

أن تخاطبيني في فظاعة الليل القذر

ونفسك مليئة بالصيحات ،

قائلة :

" أنا أساويك ، يا مليكي " !

الخوري :

فلن تستطيعي ، أيتها الأمة المليكة

التي لا تهواني إلا على رهبة ،

أن تقولي لي ، وروحك مملوءة بالصراخ ،

في هول الليل الدنس :

" إني مساوية لك يا مليكي ! "

لا تطرح ترجمة هذا المقطع مشكلا متعلقا بإدراك البنية النحوية، فجميع المكونات لها مقابلاتها كما أنها تتخذ نفس الوضع ماعدا السطر الثالث الذي تم تغيير وضعه في الترجمتين ، غير أن هذا التغيير ليس له تأثير بالغ على طبيعة البنية الأصل . والواقع أن الترجمة هنا تقدم، على العكس من ذلك ، دلائل كافية على اختلاف التصورات وتأثير ثقافة المترجم في عملية التفاعل مع النص الأصلي . ويكفي أن نقارن بين ترجمتي هاتين العبارتين عند كل من القصري والخوري .

العبارة الأولى :

بودلير ◄ Dans l'horreur de la nuit malsaine

القصري ← في فظاعة الليل القذر

الخوري ← في هول الليل الدنس .

علما بأننا اقترحنا صيغة أخرى مختلفة وهي :

في رعب الليل الموبوء

<u>العبارة الثانية</u> :

بودلير ← Me dire, l'âme de cris pleine

القصري ← أن تخاطبيني ... ونفسك مليئة بالصيحات

الخوري ← أن تقولي لي ، وروحك مملوءة بالصراخ .

وقد اقترحنا أيضا صيغة أخرى مختلفة :

أن تخاطبيني طافحة الروح بالصراخ .

وقد وجدنا أن ترجمة كلمة égale بـ " أساويك " أو " مساوية لك " لا تحقق أي ملمح شعري في العبارة العربية لذلك اقترحنا كلمة "ندك" وعليه جاء المقطع الأخير في ترجمتنا الخاصة على الصورة التالية :

ولن يكون في وسعك يا أمة مليكة

ويا من لا تحبني إلا على رهبة

في رعب الليل الموبوء

أن تخاطبيني : طافحة الروح بالصراخ

: " أنا ندك يا مليكي "

ولا نعتقد مع ذلك أن هذه الترجمة المقترحة خلال الدراسة المقارنة هي الشكل الأمثل التفاعلي مع النص ، لأنه كلما كانت شاعرية

المترجم متحفزة كلما كان التفاعل مع النص الأصلي أكثر إشعاعا ، ولاشك أن ترجمة نص شعري غني مثل قصيدة بودلير سيكون بمثابة قراءة جديدة لكنها لا ينبغي في جميع الأحوال أن تحد من إشعاع النص الأصلي بل أن تقوي هذا الإشعاع وتغذيه بدماء جديدة إذا أمكن ذلك .

وندعو القارىء في نهاية هذه الدراسة إلى عقد مقارنة بين ترجمات ثلاث لقصيدة واحدة ، من بينها ترجمتنا الخاصة وقد أثبتناها في الأخير :

١ – ترجمة القصري :

نشيد حزين

استقامتك لا تهمني ،

كوني جميلة وكوني حزينة وكفا ،

فإن الدموع تزيد في بهجة المحيا

كما يزين النهر منظر الطبيعة .

وكما تزيد العاصفة .

في بهجة الزهور .

أحبك خاصة لما يفر الفرح من جبينك

المحطم

ويغرق قلبك في الفظاعة

وينشر الماضي البغيض سحابته ،

على حاضرك .

أحبك حينما ينزف جفنك

ماءً حاراً كالنجيع

ويظهر قلقك العميق

كحشرجة المحتضر

رغم يدي التي تهدهدك .

أيتها الغبطة ....

أيها النشيد العميق الطروب

أتنفس كل شهقات صدرك

وأعتقد أن قلبك يستنير

باللآلىء التي تمطرها عيناك .

أعلم أن كبدك الحرى

أحرقها حب قديم

فهي تشتعل كبيت الحداد ،

وأنك تحتضنين في صدرك .

شيئاً من كبرياء المنبوذين .

ولكن ،

مادامت أحلامك – يا حبيبتي –

لم تعكس صورة جهنم ،

ومادمت لم تشعري .

بقبضة الضجر

الذي لا يقهر

تحت كابوس لا يني

وأنت تحلمين بالمكر والفتك

وبالنار والحديد ،

ولا تفتحين لأحد من البشر

إلا على حذر ،

وترتجفين عندما تدق الساعة ،

فلن تستطيعي أيتها الأمة الملكة

التي لا تحبني إلا في خوف مميت

أن تخاطبيني في فظاعة الليل القذر .

ونفسك مليئة بالصيحات ،

قائلة :

" أنا أساويك ، يا مليكي " !

٢ – ترجمة الخوري :

غزلية شجية

– I –

بماذا يهمني أن تكوني عاقلة ؟

كون جميلة ! وكوني حزينة ! فالدموع

تضيف إلى الطلعة سحراً ،

كالنهر إلى الطبيعة ؛

العاصفة تجدد شباب الزهور

أحبك خاصة عندما تهرب

البهجة عن جبينك المعفر ؛

عندما يغرق قلبك في الهول ؛

عندما تنتشر على حاضرك

غيمة الماضي الرهيبة .

أحبك عندما تسكب عينك الواسعة

ماءً ساخناً مثل الدم ؛

وعندما يصبح قلقك ، شديد الوطأة ، نافذاً

مثل حشرجة محتضر ،

على يدي التي تهدهدك ،

أتنسم تنهدات صدرك كلها ،

وأؤمن أن قلبك يستضيء

باللآلىء التي تذرفها عيناك !

....

أيها النشيد العميق ، العذب !

– II –

أعرف أن قلبك الذي يزدحم

بغراميات قديمة مجتثة الجذور ،

ماينفك يتأجج مثل كور

وأنك تحتضنين تحت نحرك ،

بعضاً من كبرياء الملعونين ؛

لكن مادامت أحلامك ، يا عزيزتي ،

لم تعكس الجحيم ،

وفي كابوس لا هوادات فيه ،

متفكرة في السموم والسيوف ،

مفتونة بالبارود وبالحديد ،

ولا تفتحين لأحد ، إلا وأنت خائفة ،

منهكة بالشقاء في كل مكان ،

مرتعشة عند رنين الساعة ،

لم تستشعري عناق

القرف الذي لا يقاوم ،

فلن تستطيعي ، أيتها الأمة المليكة

التي لا تهواني إلا على رهبة ،

أن تقولي لي ، وروحك مملوءة بالصراخ ،

في هول الليل الدنس ،

" إني مساوية لك يا مليكي ! "

٣ – الترجمة المقترحة من قبلنا في هذه الدراسة :

غزلية حزينة

– ١ –

لست أبالي أن تكوني وديعة ،

فكوني جميلة ، وكوني حزينة ،

فالدموعُ تُضفي سِحْراً على المحيا

مثلما بالنهر وجهُ الطبيعة يُسحرْ

ومثلما الأزهارُ بالعاصفةِ ،

إلى شبابها تعودْ .

أحبك خاصةً عندما يفرُّ الحبورُ ،

عن جبينك المهزومْ .

وعندما في الرُّعب قلبُك يغرقْ

وعلى حاضرك ، غيمة الماضي الرهيبةُ ،

تنتشرْ .

أحبك حينما تسكُب عينُك الواسعةُ

ماء ساخنا كالنجيع

وحين يكون همك الفادح

على رغم يدي التي تهدهدك ، نافذا ،

مثل حشرجة المحتضر

أتنفس زفرات صدرك كلها ،

....

ويا ترتيلة عذبة عميقة

وأصدق ،

أن قلبك يستضيء

بالذي تسكبه عيناك من لآلىء .

– ٢ –

أعلم أن قلبك الطافح

بحب مجتث قديم

مازال متقدا كمصهر

وأنك مازلت تحتفظين

ببعض غصة كبرياء المعذبين

ولكن يا عزيزتي

مادامت أحلامك لم تعكس الجحيم

وأنك تحت وطأة كابوس لا يهادن

لا تفكرين في السموم والسيوف

مأخوذة بالنار والحديد

وأنك لا تشرعين بابَكِ لأيٍّ كان

إلا وأنت على فزع

ولا تقرئين التعاسة في كل مكان

راعشة وقتما ترن الساعة ،

فلن يكون في وسعك أن تشعري ،

بقبضة القرف العسير .

ولن يكون في وسعك يا أمةَ مليكةَ

ويا من لا تحبني إلا على رهبة

في رعب الليل الموبوء

أن تخاطبيني ، طافحة الروح بالصراخ :

" أنا نِدُّكَ يا مليكي ".

الهوامش

١) محمد ديداوي : علم الترجمة بين النظرية والتطبيق . دار المعارف للطباعة والنشر سوسة – تونس ١٩٩٢ ، ص : ١٥ .

2) George Mounin : Les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard. 1976, 271.

3) Ibid ………… P : 272 .

4) Ibid ………… P : 274 .

5) Ibid ………… p : 275 .

٦) نحيل هنا دائما إلى كتاب جورج مونان : problémes théoriques de la traduction, p : 23. .

ونظراً لتعدد الإحالات فيما سيأتي سنكتفي بوضع رقم الصفحة في المتن فيما يأتي من الإحالات.

7) J.R LADMIRAL : Traduire, théorèmes pour la traduction, petite Bibliothèque, payot, 1979 Pais. P : 118 – 120.

8) Walfgang Iser : L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique. P. Mardaga éditeur. Bruxelles. 1985. P : 104.

٩) بودلير : زهور الألم وقصائد أخرى . ترجمة مصطفى القصري . الدار التونسية للنشر . ١٩٨١.

١٠) شارل بودلير : أزهار الشر . الترجمة الكاملة . خليل خوري . آفاق عربية . بغداد . ١٩٨٩ .

11) Baudelaire : Les fleurs du Mal. Livre de poche 1970.

١٢) بودلير : زهور الألم وقصائد نثرية . ترجمة مصطفى القصري . الدار التونسية للنشر ١٩٨١ .

١٣) شارل بودلير : أزهار الشر الترجمة الكاملة . خليل حاوي . آفاق عربية ، بغداد ١٩٨٩ .

*) كان هذا المثال موضوع نقاش بخصوص ترجمته ودلالته مع زميلنا الأستاذ د. الجلالي الكدية نشكره على توضيحاته .

* * *

دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية

رؤية تاريخية نقدية لنظرية التلقي

عبد الحميد شيحة

مقدمة المترجم :

كاتبة هذه الدراسة هي جين ب . تومكينز Jane P. Tompkins أستاذة الأدب الأمريكي والنظرية الأدبية في جامعة تمبل Temple بالولايات المتحدة . وقد نشرتها ضمن كتاب أشرفت على تحريره ، ويضم مقالات لكبار النقاد الذين أسهموا في تحديد معالم نظرية التلقي Reception Theory أو النقد المبني على استجابة القارىء *Reader-respons Criticism* وهو بعنوان : *Reader-Response Criticism From Formalism to Post-Structuralism* (Johns Hopkins University Press, Baltimor, 1980). والعنوان الأصلي لهذه الدراسة هو : (The Reader in History : The Changing Shape of Literary Response) .

وهي دراسة شبه مستقلة عن موضوعات الكتاب تضع تصوراً متكاملاً عن تاريخ نظرية التلقي ، ودور القارىء في تشكيل النظرية الأدبية عبر عصور التاريخ النقدي منذ اليونان حتى العصر الحديث . واقتضت طبيعة الدراسة أن نضيف بعض التعليقات الموضحة لما جاء بها من إشارات قد يجد القارىء العربي بعض الصعوبة في فهمها ، وميزناها في صفحة الهوامش بعلامة (*). هذا فضلاً عن الحواشي والهوامش التي أثبتتها المؤلفة ، والتزمت فيها الترتيب الرقمي المألوف.

المترجم

* * *

من الواضح أن منظري النقد المبني على استجابة القارىء –

على الرغم من اختلافهم في كثير من الموضوعات - يجمعون على أمر واحد ألا وهو معارضتهم لأن يكون معنى النص الأدبي كامناً فيه ومقصوراً عليه وحده لا يتعداه . وهذا الاعتراض الذي يتراوح بين تحفظات ضيقة أبدوها على استقلالية النص وهجوم كاسح شنوه على فكرة الموضوعية ذاتها[١] - يشكل حملة منظمة على أساس هام من أسس حركة النقد الجديد وهو " كون القصيدة وحدها غاية الحكم النقدي"[٢]. وفي أدبيات النقد المبني على استجابة القارىء أحياناً ما تزعم هذه الحملة لنفسها مكانة الثورة النقدية ، فتعلن أن الشكلانية Formalism ماتت على يديها ، وأن ضروب استجابة القراء هي الغاية الحقة التي ترمي إليها الدراسة الأدبية . وباختصار ينظر النقاد المعنيون باستجابة القارىء إلى اتجاههم هذا على أنه نقطة تحول أساسية عن مبادىء النقد الجديد . بيد أننا إذا أنعمنا النظر فيما قدمه هؤلاء النقاد سواء من ناحية النظرية أو على مستوى التطبيق ، سوف نجد أنهم لم يحدثوا ثورة في النظرية الأدبية بقدر ما طوروا مبادىء النقد الشكلاني ووظفوها في اتجاه جديد .

ويكمن وجه الشبه الأساسي بين حركة النقد الجديد وحركة النقد المبني على استجابة القارىء في أشد النقاط خلافاً بينهما على ما يبدو ، ونقصد بذلك رؤية كل منهما للمعنى : أيُطلب في النص أم يُلتمس عند القارىء ؟ والبحث عن المعنى ليس بالأمر الخطير إلا إذا جعلنا تحديد المعنى هو هدف العملية النقدية ، وهو هدف ينشده كل من النقد الجديد والنقد المبني على استجابة القارىء . وهكذا نجد أن الهدف الذي يوحد هذين الاتجاهين المتعارضين هو ذاته نقطة الخلاف التي تفصلهما عن تاريخ طويل من الفكر النقدي لم يجعل المعنى غايته القصوى ولا اهتمامه الأول . ولكن اختلاف الرؤية الذي يفصل النظرية الأدبية الحديثة

عن سائر التيارات النقدية السالفة لم يكن ظـــاهراً ، لأن النقـــاد قديمـــاً وحديثاً استخدموا المصطلحات نفسها في مجالات نقدية ليست على درجة واحدة من التشابه والتطابق .

وعلى سبيل المثال يبدو النقد المعاصر المبني علـــى اســـتجابة القارىء – من الوهلة الأولـــى – وثيـــق الصلـــة بالنظريـــات الأدبيـــة الكلاسيكية . ذلك لأن نقاد الأدب الكلاسيكيين انشـــغلوا انشـــغالاً كبـــيراً باستجابة الجمهور : فأرسطو وهوراس ولونجينوس جميعاً تناولوا الأدب من زاوية أثره على جمهور المشاهدين أولاً . بيد أننا لو أنعمنا النظـــر فيما كان يقصده هؤلاء باستجابة الجمهور ، فسوف نكتشف أنه غير مـــا يذهب إليه النقاد المحدثون من أمثال فولفجانج أيزر W. Iser وســـتانلي فيش S. Fish ، وميشيل ريفاتير M. Riffaterre ومعاصروهم. والحـــق أن النقد " التأثيري affictive " الذي يمارسه النقاد في الصف الثـــاني مـــن القرن العشرين – رغم التشابه الظاهر – لا يدين بشيء للتراث البلاغـــي القديم ، بل يدين بكل شيء إلى المذاهب الشكلانية التي يدعـــي الثـــورة عليها .

العصر الكلاسيكي

ونستطيع أن نختبر صدق هذه الملاحظة بالرجوع إلى فقرة مـــن رسالة لونجينوس في السمو On the Sublime(*) تتنـــاول بوضـــوح أثـــر فقـــرة من هيرودوت على السامع :

فيقول هيرودوت : " من مدينة إليفانتين ستبحر صعداً ، حيث تصل إلى منبسط من الأرض ، وحين تعبرهـــا ســـوف تجـــد سفينة أخرى تبحر بها مدة يومين ، حيث تصل إلـــى مدينـــة

كبرى تسمى ميرو ". هلا رأيت يا صديقي كيف طوف بك في الخيال عبر هذه المنطقة ، وجعلك ترى ما تسمع ؟ فأساليب الخطاب الشخصية تضع السامع في معمعة الحدث . وهذا هو بالضبط ما يحدث حين تتكلم لا إلى جماعة أو فئة ، بل إلى فرد واحد .

فيقول تيديادس : ولكنك لا تعرف ما يصارع البطل من أجله .

– إنك تجعل السامع أكثر انفعالا وانجذابا ، ومشاركا فعالا ، لو وقع عليه كلامك موقع التأثير(٣).

وعلى الرغم من أننا قد نجد إشارة لونجينوس إلى السامع "المشارك الفعال " في بعض مقالات فولفجانج أيزر ، فإن ناقدا معاصرا متأثرا بأيزر أو فيش لن يتناول تلك الفقرة من منظور لونجينوس . فالناقد المعاصر يبدأ رؤيته بأن يحلل لغة الفقرة المذكورة تحليلا مفصلا، ثم يبين كيف خاض القارىء خلالها سلسلة من الخبرات والتجارب العاطفية والعقلية . إن ما تثيره الفقرة من خبرات معرفية في نفس القارىء يحدد المبدأ أو المنطلق الذي قام عليه العمل المذكور وهو : مفهوم هيرودوت للمكان والزمان ، أو طبيعة المؤرخ الملازمة من حيث ترتيب المادة التاريخية المدركة بالحواس . أي أن الناقد المعاصر باختصار يصف تجربة القارىء بطريقة توصله إلى منطلق لتفسير العمل. ولكن لونجينوس يستشهد بالفقرة لسبب مختلف تماما ، يطمح من ورائه أن يبين أن الخطاب المباشر يجذب القارىء فعلا إلى معمعة الحدث . ولم يكن مهتما أصلا بمعنى الفقرة ، بل نشك في أنه كان سيعرف " المعنى " باعتباره موضوعا نقديا . ذلك لأن القارىء إذا صار جزءا من الحدث ، ووقع في شراك اللغة ، فلن تكون ثمة حاجة إلى بحث " معنى " الفقرة : أي إذا وقع التأثير انتفى التفسير .

يكشف تفسير لونجينوس للفقرة المذكورة عن نظرة القدماء التقليدية للأدب واللغة ، تلك النظرة التي أنكرتها الدراسات النقدية للأدب والفن في القرن العشرين . فقد كان لونجينوس ينظر إلى اللغة باعتبارها شكلاً من أشكال القوة التي لا يستطيع المرء ترويضها إلا عن طريق مهارة لفظية يكتسبها من معايشة النصوص القديمة. ولم يكن غريباً أن يوظف فقرة هيرودوت السالفة كي يبين لنا أثر الأسلوب الخطابي المباشر على النفس، متجاهلاً تلك المسائل العميقة التي تبدو هي الغاية من دراسة الأدب ، لأنه وضع نصب عينيه هدفاً واحداً للأدب وهو التمرس بفن القول . ومن حيث أغفلت نظراته التحليلية تناول طبيعية اللغة الأدبية ، فإن الناقد المعاصر المهتم باستجابة القارىء يوظف الفقرة ذاتها لدراسة لغتها وصولاً إلى معناها .

إن الاتجاهات النقدية الحديثة – سواء منها ما اتصل باستجابة القارىء ، أو علم النفس ، أو البنية والتركيب structuralist ، أو الأسطورة mythopoeic ، أو الموضوع المجرد thematic ، أو الشكلانية formalist – كلها تجعل المعنى غاية البحث النقدي، لأنها – على عكس ما صنع القدماء – تربط اللغة بما تدل عليه لا بما تحدثه من أثر . ذلك هو الفارق الدقيق بين مفهوم الناقد الحديث لاستجابة القراء ، ومفهوم أفلاطون وأرسطو وهوراس ولونجينوس : إنهما مفهومان للاستجابة ينبعان من فهمين متعارضين تماماً لوظيفة اللغة .

وكان تصور القدماء للغة باعتبارها طاقة تعبيرية تؤثر في العالم بدلاً من اعتبارها سلسلة من العلامات والرموز يمكن فكها وفض مغاليقها ، هو المسؤول عن التعميمات الغالبة على أوصافهم لعملية الاستجابة الأدبية . فعلى الرغم من أن أرسطو جعل غاية المأساة في إثارة الخوف والشفقة ، فقد ربط معيار جودة الشعر " ببراعة التصوير

وقوة التأثير "، بل جعل غاية الفن عموماً فيما يحدثه من أثـر[٤]. أي أن أرسطو – بعبارة أخرى – لم يهتم *بطبيعة* هذا الأثر ، قدر اهتمامه بقوته ومداه . وينحو مفهوم الشعر باعتباره طاقة تعبيرية تتحدد قيمتها علـى أساس من قوة أثرها ، منحى متطرفاً لدى لونجينـوس ، حيـث يقـترن تصوره للسمو sublime بمفهوم الشعر باعتباره طاقة تعبيرية خالصـة . وترتكز أوصافه للسمو على الأثر الذي يحدثه الشعر السامي في نفـوس سامعيه ، إلا أنه بدلاً من تحديد نوع الانفعالات التـي يثيرهـا ، يقصـر كلامه على قوة المشاعر وحدتها . فالسمو هو التأثير الفعّال الذي يبلـغ أقصى درجات القوة ؛ إنه " الحدة "، و" القوة "، و" القدرة التي لا تقاوم"؛ و" التسامي Sublimity المتدفق في اللحظة المناسبة يبدد كالصاعقة كـل شيء في طريقه "[٥].

إن اقتران اللغة بالقوة الذي تميز به الفكر اليوناني بـدءاً مـن عصر جورجياس[*] البلاغي والخطيب الشهير ، يفسر لنا هذا الاهتمـام الزائد الذي أولاه القدماء لدراسة الخطابة عند اليونان[٦]؛ كما يفسر لنـا أبرز خصائص النقد الأدبي القديم وانشغاله بأمرين : التقنية technique ، وغاية الأدب الأخلاقية morality . فإذا جاز لنـا أن نسلّم بـأثر اللغـة الطاغي على سلوك الإنسان ، كان حرياً بنا أن نبرع في اكتساب أدواتـها ووسائلها وأن نسيطر على أوجه استخدامها سيطرة لا تخرج بـها عـن الغاية الأخلاقية . ولعل تمتع الشعراء بهذه المزية هو ما دفع أفلاطـون إلى أن يعد شعراء الملاحم والشعر الغنائي خطراً ينبغـي إبعـاده عـن جمهوريته ، وما كان له أن يفعل ذلك إلا لإيمانه بقدرة التعبير الشـعري الهائلة على توجيه مسار السلوك الإنسـاني ، والتـأثير علـى الحياة السياسية . ولقد كان نفي أفلاطون للشعراء من مدينته الفاضلـة حكمـاً نقدياً اجتمع فيه الأمران اللذان يميزان الرؤية الكلاسيكية للأدب وتفـترق

بهما عن الرؤية المعاصرة ، وهما : ارتباط اللغة بالقوة ، وتداخل النظرة الجمالية في الغاية العملية السياسية عند اليونان . وعلى الرغم من أن أفلاطون كان المفكر الوحيد الذي تطرف وانتزع الشعر من نسيج الحياة العامة حيث عده ذا أثر ضار ، فإن القدماء بصفة عامة يتفقون على أن قوة التعبير الشعري يجب أن تخضع وتكيف لمصالح الدولة . ومن ثم نجد أرستوفانيس يعكس هذه النظرة التقليدية على لسان إحدى شخصيات مسرحية *الضفادع* حين يعلن بأن على كتاب المآسي " واجب إسداء النصح الحكيم من أجل تنشئة مواطنين صالحين "[٧]. فالقارىء في الفكر النقدي القديم معدود بين رعايا الدولة ، والمؤلف هو المشرّع الأخلاقي ، والناقد هو الحارس الأمين على مصالح الأمة : أي أن الأدب، ومنتجيه ، ومستهلكيه ، كلهم يشكلون الإطار الكلي للنظام الحاكم[٨].

إن مزج الفن بالسياسة في الفكر اليوناني أثر على المكانة التي يتمتع بها النص الأدبي ، وهي المكانة التي تعكس رؤية القدماء لطاقة اللغة التعبيرية ووظيفتها . ولم يكن الاستشهاد بالنصوص والتعليق عليها - كما رأينا في الفقرة المقتبسة من رسالة *في السمو* - إلا لغرض واحد هو أن يكون بين يدي الشاعر الناشىء مثال عملي لما ينبغي أن يحاكيه أو يتحاشاه . وإنما يتقدم الناقد نحو المستقبل ويتوجه إلى الأدباء من أجل أن يساعدهم على إنتاج عمل جديد ؛ أما عودته إلى الماضي فيقصد منها البحث عن نماذج بلاغية تحتذيها وتسير على منوالها الأعمال التي لم تكتب بعد . وليس للنص ، باعتباره غاية التحليل والتأمل ، أي سلطان في إطار تلك الرؤية النقدية التي تقيّم الأدب على أساس ما يحققه من نتائج لا بوصفه غاية في حد ذاته . ومن ثم فالعمل الأدبي ليس هو الهدف بقدر ما هو عنصر قوة تدفع العالم في اتجاه معين . وإذا ما قيد الخطاب المنطوق وتحول إلى نص مكتوب فذلك

علامة الضعف ؛ لأن الألفاظ إذا تجمدت في الحروف فلن يكون الخطاب قادراً على الدفاع عن نفسه ضد من يسيء استخدامه، أو يكيف شروطه مع أوضاع من يخاطبهم على اختلاف مشاربهم . إنه سوف يتقاعس عن انتهاز الفرص ، وسوف يعجز عن التصدي لمن يسيء تفسيره ؛ ولأنه باختصار يفتقد القوة التي تمكنه من التكيف مع الظروف، فسوف يفقد قدرة تشكيلها وتوجيهها الوجهة التي ينشدها. يقول سقراط في محاورة فيدروس(٩):

" إنني أكاد أحس يا فيدروس أن الكتابة تشارك الرسم في خطأ جسيم ؛ فالرسوم التي يبدعها الفنان فيها صفة الحياة، ولكن إذا طرحت عليها سؤالاً لاذت بالصمت الرهيب . وكذلك الحال بالنسبة إلى الكتب ، حيث تظن أن فيها ذكاء ولكن إذا أردت الاستفسار عن شيء فيها وطرحت سؤالاً فلن تسمع منها إلا إجابة واحدة لا تتغير . إن الكلمات إذا ما دونت سوف يتلقفها كل من يعرفها ومن لا يعرفها ، ولن تستطيع الدفاع عن نفسها ضد من يستهين بها أو يسيء استخدامها ، حيث لن تجد " الأب " الذي يحميها من العبث؛ إذ الكتب لا تحمي ولا تدافع عن نفسها(*).

في هذه الفقرة المشهورة يتحدد لنا موقف أفلاطون الذي يحط من شأن الكلمة المكتوبة ، ويتجسد أيضاً النقد المبني على الاستجابة في التصور الكلاسيكي . إن نظرته لكل من الاستجابة والكلمة المكتوبة واحدة لا تتجزأ ؛ لأن الاستجابة عنده تعني أثر الخطاب discourse على السلوك البشري ، ولأن الذي يهمه في المقام الأول هو السلوك وليس الخطاب .

وعلى النقيض من ذلك تنصب الرؤية النقدية المعاصرة على

النص المكتوب فعلاً ، وتجعل معناه ودلالته – وليس سلوك المتلقي – أساس الاهتمام ومحور النقد . والناقد المعاصر لا يصرف همّه إلى تحديد المعايير والضوابط للأعمال الأدبية من حيث المضمون والغاية الأخلاقية، ولا يضع التعليمات التي يجب أن يلتزم بها الأدباء في أعمالهم الجديدة ، بل يُعنى أصلاً بتفسير النصوص القديمة وشرحها . وهو بهذه الرؤية لا يتجاهل غاية النص ولا يغفل ظروفه الاجتماعية ، بقدر ما يؤجلها إلى أن يُفهم النص ويتضح معناه ؛ وبدون ذلك يستحيل الحكم والتقييم . إن وظيفة الناقد أن يفسر النص الأدبي للقارىء أولاً ، ثم يحكم بعد ذلك ؛ ومن ثم فهو مسؤول عن تأثير الأدب في المجتمع مسؤولية من يقدم الشرح والتفسير ، لا مسؤولية من يضع التعليمات ويفرض الوصاية . ومن هذا المنطلق يكون الناقد هو " الأب " الذي يحمي النص المكتوب من سوء الفهم والتفسير لدى كل من هب ودب كما قال أفلاطون .

إن موقف الناقد المعاصر من النص هو موقف المفسر الشارح ، لأن النص لم يعد قادراً بنفسه – كما ذهب أفلاطون – على توضيح مراميه ودلالاته ، بل صار التفسير والشرح مهمة الناقد . وكل مدارس النقد المعاصر على اختلاف توجهاتها ومنطلقاتها تتخذ هذا الموقف التفسيري الذي يستهدف النص في المقام الأول ، لا فرق في ذلك بين النقد الجديد ، والنقد النفسي ، والنقد البنيوي ، والنقد الأسطوري ، والنقد المبني على الأجناس الأدبية genre criticism والنقد الأسلوبي style criticism . وليس النقد المبني على استجابة القارىء بدعاً في هذا الأمر ، بل لا يختلف عن النقد الشكلاني الذي يناصبه العداء ، ولا عن سائر المداخل النقدية المعاصرة . وكل ما هنالك من اختلافات يرجع إلى أن النقد المبني على استجابة القارىء يستخدم نظماً تفسيرية تصف ضروب النشاط الذهني لدى القارىء التي يتوصل من خلالها إلى معنى

العمل الأدبي : أي أنها تلجأ إلى طرق ووسائل تنقل بها المعنى من مهده ونقطة ارتكازه في النص إلى ذهن القارىء . وقد تبدو هذه النقلة للمتأمل تحولاً جذرياً عن تقاليد النقد الجديد والمداخل الشكلانية الأخرى لأنها تتخلى عن فكرة استقلال النص وموضوعيته ، إلا أنها ذات أثر محدود لا يغير كثيراً من ارتباط النقد المبني على استجابة القارىء بغيره من المداخل النقدية الحداثية .

وحجة ذلك أن النقاد المعنيين باستجابة القارىء – على الرغم من أنهم يتناولون " القصيدة باعتبارها حدثاً ومناسبة event " و" الأدب بوصفه تجربة experience " – مايزالون يعتبرون المعنى غاية العملية النقدية(١٠)، فضلاً عن أنهم يتبعون الخطوات نفسها التي يتبعها نقاد المذاهب الأخرى في عملية التحليل النقدي : إحلال خطاب نقدي (شرح وتفسير) محل آخر إبداعي (عمل أدبي) يقف فيه الأول من الثاني موقف الند للند . وعلى الرغم من أن خبرة القارىء قد تختلف مع كل قراءة للنص الواحد ، وأن النص قد يتلاشى ويختفي كما يقال ، وأن القارىء قد يكتب نصّه هو كما يُزعم – على الرغم من ذلك كله ، لا يجد الناقد بداً من الامتثال لتقاليد التفسير والشرح التي تتخذ النص المفرد أساساً ومعياراً للتأويل النقدي . وقد يكون النص باهتاً إلا أنه – عرفاً وتقليداً – هو الإطار الذي يمارس فيه الناقد المعني باستجابة القارىء دوره النقدي.

وبالجملة يبدو النقد المبني على استجابة القارىء من منظور تاريخ الفكر النقدي أكثر شبهاً بالنقد الجديد منه إلى نظريات القدماء حول الاستجابة . وذلك لأنه يعتمد في تفسير العمل الأدبي على وصف الاستجابة التي يعتبرها طريقة الوصول إلى المعنى ، ولا يتخذها وسيلة عملية إلى غاية سياسية أو أخلاقية . والفارق بين استجابة تؤدي المعنى

واستجابة تحقق التأثير العملي ، هو الذي يفصل بين النظرة الحديثة للاستجابة الأدبية وغيرها من النظريات التي دارت حولها سواء في الفكر اليوناني القديم أو الآراء والأفكار التي طرحها النقاد قبل القرن العشرين . فإذا ألقينا نظرة إلى عصر النهضة والقرن الثامن عشر سوف نتبين اختلاف مفهوم الأدب والاستجابة الأدبية عن الرؤية المعاصرة في الطريقة والغاية معاً .

عصر النهضة

لا يستطيع نقاد القرن العشرين أن ينظروا إلى الأدب إلا على أنه كيان يحتاج إلى تأويل وتفسير ؛ ولعل مرد هذه النظرة إلى اعتقادهم بأنه شكل مختلف عن بقية أشكال الخطاب الأخرى . فالأدب هو " فن "، ومن ثم فإن صلته بالحياة صلة خاصة ؛ إنه ينظم الحياة ويضفي عليها معنى، " ويعبّر عنها " مثلما " يفوح العبير من الوردة " كما تقول إميلي ديكنسون. ويترتب على ذلك أننا حين نفسر القصيدة تفسيراً صحيحاً فسوف نفهم العالم فهماً حسناً . ولكن صلة الأدب بالعالم المحيط به في عصر النهضة كانت صلة مختلفة ؛ إذ لم يكن الأدب تقطيراً للواقع ولا خلاصة له ، وإنما كان امتداداً معقداً ومزيفاً له . لقد تميز هذا العصر بهيمنة الطبقة الأرستقراطية وسيطرة النخبة ، والانفصال بين حياة البلاط وحياة السواد . كان العصر أشبه بحفلة رقص تنكرية تباعد فيها الراقصون والراقصات عن جمهور النظارة المتطفلين . وحينما سقطت الأقنعة عن الوجوه طفق الممثلون والممثلات ، الذين كانوا أيضاً أفراداً في العائلة المالكة والطبقة الأرستقراطية ، يتخذون من هؤلاء النظارة المتطفلين رفقاء للرقص . كانت الأقنعة – كما أشار ستيفن أورجل S. Orgel – تقوم بعدة وظائف في آن واحد كلها تشخيص وامتداد السلطة...

فقد كانت تجمع بين الشعر ، والفرجة المسرحية ، والترويح الاجتماعي ، والخطابة السياسية ، ومن ثم فإن تلك الأقنعة ترمز إلى الفرق بين مفهوم عصر النهضة للفن ومفهومنا نحن المعاصرين(١١).

وفي الظاهر يكاد هذا المفهوم يتطابق مع المفهوم الكلاسيكي(١٢). يقول برنارد واينبرج في كتابه *تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة الإيطالية* : " كان الشعر بطبيعته محاكاة أو تقليداً للواقع.. وفرض عليه أن يكون مشاكلاً للواقع قدر الإمكان حتى يكون له تأثير أخلاقي محمود لدى الفرد والدولة على السواء ... كانت القضية هي أن يوظف الشعر ويستغل من أجل التوجيه والإرشاد ، وكان السؤال هو : هل يستطيع الشعر بتأثيره الأخلاقي المحمود على الناس ، أن يسهم في توجيههم أخلاقياً ، وأن يؤدي ذلك بطريقة غير مباشرة إلى الصالح العام؟ "(١٣) ومادام مفهوم الأدب قد انحصر مرة أخرى في كونه مشرّع الأخلاق العامة ، فإن طبيعته وقيمته سوف تتحددان بحسب ما يخلفه من تأثيرات تتصل بالسلوك الأخلاقي كما كان الحال عند اليونان قديماً ، وتتنصل من معنى النص ودلالته . وهكذا أُغفل دور المعنى وغابت أهميته عن النظرية النقدية ، اللهم إلا في حالات قليلة تطرق النقد فيها إلى بعض الأعمال الشعرية يفسرها تفسيراً رمزياً بغية فضحها والتشهير بها . ولكن على حين ظلت مفردات النقد في عصر النهضة تردد أصداء لغة القدماء وتحاكيها محاكاة مذهلة ، كانت الظروف التي تمخض عنها النقد والأدب في عصر النهضة مواتية لإعادة تقييم أسس النظرية النقدية في ضوء جديد .

ظلت الاستجابة الأدبية محور تلك النظرية ، بل زادت أهميتها ، إذ كانت " مميزات القصيدة تقاس بمدى وقعها على جمهور المتلقين " كما يقول واينبرج(١٤). بيد أن الجمهور قد تغير وتغير معه مفهوم الأدب

وطبيعة النشاط الأدبي ؛ فلم يعد الجمهور مفتوناً - مثلما كان قديماً - بالخطب ، ولا بالخطيب الذي يحرك الجموع الحاشدة ويلعب بعواطفها ، وإنما انحصر جمهور الأدب في دوائر محدودة من ذوي النفوذ كهؤلاء الذين تجدهم في اجتماع رسمي أو حفلة خاصة . أصبح جمهور الأدب يتكون من كبار الساسة ورجال الحكم والبلاط والأرستقراطية، والأثرياء الذين يعرفون الشاعر ويرعون فنَّه . وأثرت علاقة الشاعر بهؤلاء في النتاج الشعري على كل الأصعدة ، وصبغت رؤية عصر النهضة للأدب بصبغة فريدة . فقد أصبح مصطلح " أدب الرعاية patronage - كما قال آرثر ماروتي - " مصطلحاً لا يقتصر على أغراض المديح أو الأعمال التي حملت إهداء يطرى على الممدوحين من أجل الحصول على مساعدات مالية أو خدمات اجتماعية ، لأن الأدب الإنجليزي كله تقريباً في عصر النهضة كان أدب رعاية "[15] . ومن ثم لا يعد أدب تلك الفترة على الصعيد الاجتماعي والسياسي نشاطاً حراً مستقلاً يبتغي القيمة الجمالية وحدها (وهو رأي الحداثيين) ، ولا حرفة ينبغي أن يسهم نتاجها الأخلاقي أو الترفيهي في خير الجماعة (كما زعم الكلاسيكيون) . ذلك لأن الشعر الذي أكد القدماء وظيفته الاجتماعية تغيرت غايته ووظيفته في عصر النهضة بتغير البناء الاجتماعي والاقتصادي والسياسي؛ حيث أدى اعتماد الشاعر على من يرعى فنه إلى تغير طبيعة العلاقات الاجتماعية بين الشاعر وجمهور المتلقين ، وتعددت وظيفة الشعر ، حتى صارت تقوم بمهام " العلاقات العامة ". وباختصار أصبح الشعر - كما انتهت إليه دراسات معاصرة لتلك الفترة - بالإضافة إلى دوره في غرس القيم والفضائل الحضارية ، مصدراً للارتزاق وكسب المال ، وشكلاً من أشكال الحصانة الاجتماعية ، ووسيلة لضمان وظيفة مريحة ، وأداة للتنشئة الاجتماعية ، وعدة من يريد مكاناً في الحياة العامة ، أو في حياة البلاط الخاصة[16].

إن نظرة إلى عناوين قصائد الشاعر بن جونسون Ben Jonson سوف تكشف لنا جملة الأدوار وصنوف الخدمات التي كان الشعر يؤديها في عصر النهضة ، مما يميزه عن كل من الأدب الكلاسيكي والأدب المعاصر ، ومن تلك العناوين : (عيد ميلاد لورد بيكون) ، (مقطوعة شعرية في كورت بيوسل) ، (تدشين قبو الشراب ... وإهداؤه إلى باخوس) ، (قصيدة عيد رأس السنة) مهداة إلى إليزابيث كونتيسة روتلاند ، (إلى بنشيرست Penshurst وهي ضيعة عائلة سير فيليب سيدني ، (إلى اللورد الموقر الأمين الأول لخزانة انجلترا) ، (أغنية مهداة للملك تشارلز في رأس السنة ١٦٣٥) ، (مقطوعة شعرية للملكة) ، (مقطوعة شعرية في عيد ميلاد الأمير) . وتكاد قصائد جونسون لا تنقطع في المناسبات المختلفة للأسرة المالكة وطبقة النبلاء كأعياد الميلاد... والزواج .. إلخ ، وأحيانا يستجديهم المال بشعره . وإذا انحصرت مهمة الشاعر في التعبير عن توجهه الخاص ونحو أشخاص حقيقيين وفي مناسبات معينة - كما رأينا - فإن قصائده لن تكون إلا وسيلة لغاية خاصة ، أو تأدية لواجبات اجتماعية محدودة .

والحق أن ذلك كان مثار دفاع المدافعين عن الشعر في عصر النهضة ، حتى إنهم جعلوا قيمة الشعر فيما يؤديه من واجبات عملية وبخاصة نحو الطبقات الأرستقراطية التي يخدمها . ويضع بوتنهام Puttenham على رأس قائمة " مناحي التوظيف الضرورية للشعر ": الاحتفاء بمآثر الأمراء ، وتخليد المصائر الكبرى كافة ؛ ثم بعد ذلك : تمجيد الفضائل وتهجين الرذائل ، وبث القيم الأخلاقية ، وغيرها مما ينهض بالصالح العام[١٧] . وهكذا نجد أن نقاد عصر النهضة ساروا على خطى القدماء في تقييمهم الشعر على أساس نفعه الاجتماعي، بل زادوا عليهم بأن حملوه غايات عملية . وها هو سير فيليب سيدني يحذر

المنتقصين من شأن الشعر ، ويذكرهم جادا في نهاية *دفاعه* Apologie بأن القصائد إما أن تعود عليك بإحسان في حياتك ، أو تسطر اسمك في سجل الذكر بعد موتك .

وقد غلب على دفاع عصر النهضة عن الشعر طابع الدعاية نظرا لدور النشاط الأدبي في تشكيل النسيج الاجتماعي لحياة البلاط حيث دخل الشعر في منافسة مع سائر الأنشطة الأخرى كالصيد ورحلات القنص بالصقور كي يحظى بما حظيت به من الرعاية والمكانة[١٨]. والقصة التي أوردها سير فيليب سيدني في مطلع *دفاعه* عن جون بيترو بوجليانو مدرب الخيول في قصر الإمبراطور ، لم تكن استهلالا جميلا لصلب دفاعه بقدر ما كانت تعليقا يوضح مكانة الشعراء بين حاشية البلاط :

> *قال [بوجليانو] : إن الجنود هم أنبل ذخائر البشرية وإن الفرسان هم أنبل الجنود . وقال إنهم سادة الحرب وزينة السلم ؛ إنهم أصحاب كر ، وأهل ولاء ، مناصرون في الضراء والسراء . وليس ثمة من يتبوأ على ظهر الأرض أسمى الدرجات بعد الأمير خلا الفارس . وكل من عدا ذلك في سلم الحكم متبدىء بالمقارنة معه .*
>
> *ثم أخذ يعدد بعض الصفات المحمودة عن الحصان وكيف أنه حيوان فريد ... حتى إنني لو لم أكن عاقلا قبل مجيئي إليه لتمنيت أن أكون حصانا . وعلى الرغم من كلماته المعسولة التي كانت تستميلني ، أجدني مضطرا إلى تقديم نفسي ، أنا الذي اختارتني المقادير لأحمل لقب الشاعر ، وأن أقول له كلمات أدافع بها عن موهبتي ومكانتي[١٩].*

إن سيدني يسخر من المبالغة التي يصف بها بوجليانو أهمية مكانة الفارس ، تمهيدا لأن يصنع الصنيع نفسه في السطور التالية إبرازا لمكانة الشاعر . وهو يعلم أن على الشعراء أن ينزلوا إلى حلبة المنافسة مع أقرانهم من الفرسان للفوز برضا الملوك وإحسانهم ، والغلبة في النهاية هو لمن يجيد فنه ويفرض موهبته .

وفضلا عن كون رسالة سيدني *دفاع عن الشعر* وإعلانا عن صاحبها ، فقد كانت ردا على الحملة المريرة التي شنها جونسون Gonson على الشعر ، واتهامه إياه بالتأثير الأخلاقي الضار في عصر كثرت فيه تلك الحملات الدينية والأفلاطونية على الشعر[٢٠]. ومن ثم ينبغي أن ننظر إلى أفكار سيدني في ضوء الظروف التاريخية التي تمخضت عنها . فحينما يقول سيدني : " الشاعر وحده ... هو من يصنع بشعره طبيعة أخرى... فإن كان عالم الطبيعة من نحاس صاغه الشاعر ذهبا " فإنه لا يقدم وصفا شاعريا لنظرية شكلانية مصغرة ، وإنما يقدم خلاصة تجربته هو لأنصار الشعر المخلصين[٢١]. لقد كانت الروح الغالبة على النقد في عصر النهضة في ضوء سياقه الاجتماعي هي روح الدفاع عن الشعر لا روح الشرح والتفسير ؛ وعلينا ألا نتخذ من مزاعم الشعراء المبالغ فيها أسسا نبني عليها نظرية نقدية عن الشعر ومفهومه ، بل نضعها في إطارها الصحيح وهو كونها إعلانا ودعاية لدور الشاعر وموهبته .

وكان الإحساس بالحاجة إلى الجمهور المتلقي هو المحرك لتلك الدعاية ، وهو الذي يميز رؤية نقاد عصر النهضة للأدب عن رؤية المعاصرين . فقد كان النقد والشعر يتوجهان إلى جمهور معين معروف ، ويهدفان إلى تحقيق تأثيرات معينة ؛ والأدب يخدم من يتعاطونه وعليه أن يتلقى حكمهم النقدي . أما في العصر الحديث فلا يقصد بالعمل الأدبي

جمهور معروف ، ولا يهدف إلى تحقيق غايات محددة ونتائج عملية ؛ وبدلاً من أن يثير العمل الأدبي الجمهور ويحرك العالم، لا يرجى منه إلا أن يقدم عالماً آخر أكثر اكتمالاً يكافح القارىء اللامكتمل ويشقى للتكيف معه . وليس العمل الأدبي تصرفاً لطيفاً في موقف اجتماعي ، أو مرشداً مثالياً للسلوك الإنساني ، وإنما هو تفاعل عناصر الشكل والأفكار في نسيجه ، التي يتعين على الناقد أن يكد ذهنه في التغلغل إليها . ولو بدا من العمل شبهة الخروج عن استقلاله لأداء وظيفة (خدمة) أخرى ، خرج على الفور من عالم الأدب والفن؛ ذلك أن أول ما يطلب من العمل الفني في القرن العشرين هو *ألّا يفعل* شيئاً .

إن اعتقاد النقاد المعاصرين باستقلال الأدب ، وترفعه عن الخوض مباشرة في عالم السياسة ، وعن التورط في تحقيق نتائج وغايات عملية ، قد حدد المسار الذي اتخذه النقد المبني على استجابة القارىء . فعلى حين انحصرت رؤية عصر النهضة للأدب في إطار الظروف الاجتماعية والسياسية – ومن ذلك مثلاً تأثيره على خلع الأمراء، وعلى الروح القومية ، وعلى المناخ الأخلاقي للعصر – وجدنا منظري النقد المعاصر يفهمون التأثير في إطار التلقي والاستجابة الفردية . إنهم قد يركزون على الخطوات المعرفية اتي يتخذها القارىء وهو يمضي في القراءة من سطر إلى سطر ، أو على مجموعة العوامل والدوافع التي تحكم تفسيراته للعمل المقروء ، أو على الهوية التي يخلعها القارىء من نفسه identity theme على العمل حتى يلين له ؛ ولكن أيّاً كان تصنيف الاستجابة ، وأياً كانت المنافع الأخلاقية التي تجلبها ، تظل نتائج القراءة محصورة في نطاق القارىء الفرد لا تتعداه إلى أي شيء . كما أن حوار النقاد المعاصرين حول نظرية الاستجابة والتلقي لا يعترف بمقدرة الشعر أصلاً على تحقيق أهداف اجتماعية –

كالغزل والمدح ونيل الصلات ، أو استعراض مهارة الشاعر الفنية - لأن العصر الحديث لا يرى الشعر وسيلة لتبادل المنافع الاجتماعية بين أفراد يعرف بعضهم بعضاً ، بل مجموعة مشاعة من التحف الفنية المتاحة لكل فرد يبتغي دراستها وتذوقها .

وعلى ذلك لا يتطرق حوار النقاد المعنيين بالاستجابة الأدبية *الفردية* إلى الحديث عنها بوصفها استجابة لموقف اجتماعي ، بل باعتبارها إسقاطاً لنفسية القارىء على النص . إن موقف القارىء من النص هو الذي يحدد طبيعة النص ونوعية الاستجابة . والقصيدة مثلاً في الأوساط الأكاديمية ليست وسيلة لتبادل المنافع الاجتماعية ، بل هي مجال لاكتساب المقدرة الأدبية إن كان القارىء طالباً ، فإن كان أستاذاً فهي ميدان لتفسير جديد ينشره كي يترقى في وظيفته الأكاديمية . وفي كلتا الحالتين يكون النص هو غاية التفسير ، وهو أمر يفي بمتطلبات النقد الأكاديمي المعاصر . وهكذا وجدنا النقاد الذين جعلوا استجابة القارىء *الفرد* هي القاعدة ... لأي تفسير أدبي ونقدي ، يعولون أكثر من ذي قبل على النموذج التفسيري الذي ورثوه عن الاتجاه الشكلاني .

العصر الأوغسطي

يختلف تصور العصر الأوغسطي للأدب والاستجابة الأدبية عن النموذج التفسيري في العصر الحديث اختلافاً بيناً ، وربما يفوق اختلاف تصور نقاد عصر النهضة . فقد كان نظم الشعر من أجل شخص بعينه أو في مناسبة معينة ، سبباً في تفوق شعر الهجاء satire(*) على سائر الأشكال الشعرية الأخرى في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ، تفوقاً خلف آثاراً ونتائج مذهلة . ويشير رونالد بولسون

Ronald Paulson في مقدمة مجموعة مقالات عن الهجاء إلى الهوة التي تفصل تصور الأوغسطيين للأدب عن مفهومنا المعاصر ؛ فيقول إن الأوغسطيين لم تكن لديهم نظرية شعرية Poetics لفن الهجاء ، لأن حوارهم حول هذا الجنس الشعري انصب على دوره الاجتماعي ودوافع الشعراء الهجائيين الذين أداروا الحوار بأنفسهم فكان لابد أن يدافعوا بطبيعة الحال عن ممارساتهم . ثم يختم كلامه بقوله : " ولم يكن ثمة محاولة لوضع نظرية شعرية حول فن الهجاء إلا في العقود الأخيرة"[٢٢].

وقد انطلق بولسون في حكمه على الفكر النقدي ، واتهامه بغياب نظرية شعرية لفن أجادوه وبرعوا فيه ، من منطلق تصور معين للشعر ، هو أن القصيدة " نظام عضوي متماسك من العلاقات "؛ وذلك أمر لم يخطر ببال النقاد الأوغسطيين على الإطلاق[٢٣]؛ وإنما اعتبروا القصيدة سلاحا مشهرا في وجه الخصوم ، ونشاطا مغرضا يهدف إلى تحقيق مآرب شخصية ومصالح طبقية ، ومن ثم جعلوا وظيفتها ودوافع متعاطيها أساس حوارهم النقدي . ويعزز ج. ف. جيرينو J. V. Guerinot رأى بولسون حين يضرب مثالا بالمنشورات النقدية التي وضعها النقاد الأوغسطيون للهجوم على قصيدة البليد The dunciad[*] لأكسندر بوب Alexander Pope ؛ لأنهم لم ينظروا إليها بوصفها " قصيدة ذات وحدة عضوية "، بل اعتبروها هجوما عليهم . ولم يشفع لبوب أنه " انتزع القصيدة من واقعها التاريخي ، وأضفى عليها سمة كونية إنسانية ، فخلطوا بين الحقيقة التاريخية والخيال الشعري ، بين بوب الشخص وبوب الشاعر ، والتبست عليهم القصيدة[٢٤]. وباختصار لم يقرأ الأوغسطيون مقالة مينارد ماك Maynard Mack " سيدة الهجاء The Muse of Satire " التي تنير الطريق أمام النقد الجديد كي يتناول شعر المناظرات Polemical Verse . وهذا الشعر كما يقول ماك " لا يعبر عن

مشاعر الشاعر الحقة تجاه أحد المعاصرين ، بل يعبر عن أشد العداء الذي يكنه الطيب للخبيث ... والشاعر الذي يكتب القصيدة ، ليس هو شخصية المتكلم الدرامية فيها ؛ لأن الشعر يصور موقفا خياليا عاما مجردا من الذاتية "[٢٥].

إن تعريف شعر الهجاء على هذا النحو يدخل بعض التعديلات على تصور الأوغسطيين لآثار الهجاء المقصور بها تدمير الخصوم . فلم تعد قصيدة الهجاء سهما مسموما يوقع أفدح الضرر بالخصوم ويثير عليهم الرأي العام ، بل صارت وعاء للحقائق الكونية التي يمكن أن يستخلصها القارىء المجتهد الحصيف حينما يقف على صيغتها الرمزية. ولا شك أن هذه المحاولة لنقل شخصيات شعر الهجاء من واقعها التاريخي إلى سياقها الدرامي ، وقراءة رموزها الخاصة من أجل التوصل إلى حقائق كونية ، قد أودت بجوهر شعر الهجاء الأوغسطي كما يذهب إدوارد روزنهايم Edward Rosenheim . ففي إحدى هجماته المباشرة على تفسير الشكلانيين لهذا الجنس الأدبي يقول : " إن أبرز ما يميز حملات أدب الهجاء صفتان *مرجعيتها التاريخية العامة* ، *وخصوصية غرضها* ؛ وبدون إحداهما يفقد الهجاء معناه وجوهره "[٢٦]. ويضرب مثالا على خصوصية الغرض في أدب الهجاء لدى سويفت Swift فيقول : " لم يكن غرض سويفت الأساسي أن يفضح الادعاء والغرور بصفة عامة بقدر ما كان يهدف إلى تعرية البلاط الملكي ، ولا أن يحمل على قابلية الإنسان للرشوة والفساد بقدر ما كان يهجو معاصره وولبول Walpole ، ولا أن ينبذ التكلف والرياء بقدر ما كان يهاجم *ادعاءات* المتطهرين "[*]. ويرى أن متلقي الهجاء في القرن الثامن عشر جمهور مخصوص ، وأن الحملة الهجائية محكومة بظروف تاريخية ، وأن دوافعها أصيلة ولكنها مؤقتة ، ولا ينبغي أن تفصل شخوصها الأدبية عن

أشخاصها الحقيقيين أية اعتبارات كونية مطلقة... لأن للهجاء وضعاً تاريخياً وظروفاً تولد عنها وارتبط بها جملة وتفصيلاً "[٢٧].

إن ذلك الدور الحيوي الذي يخلعه روزنهايم على فن الهجاء يدفع برؤية القدماء التي تماهي اللغة بالقوة السياسية ، إلى أبعد المدى، ويوحي في الوقت نفسه بأن النتاج الأدبي والتلقي هما المعادل المعنوي للمعركة الحسية الواقعية . وهناك نادرة تمثل هذا التشبيه خير تمثيل ، ترتبط ببيت من قصيدة نظمها درايدن مع إيرل ملجريف Earl of Mulgrave بعنوان " مقالة في الهجاء Essay on Satire " يقول البيت "تصيب السهام الغرض حين يطلقها الناس في اللهو والمزاح " وهو يلخص فائدة الهجاء الاجتماعية ؛ ثم يمضي الشاعران بعد ذلك في "إصابة " بعض رجالات العصر . وفي إحدى الليالي خرج ثلاثة أشرار على درايدن في حارة ، وأوسعوه ضرباً بالنبابيت ، ولا يعلم أحد حتى الآن من استأجرهم ، لأن هذه القصيدة الهجائية - كما جاء في حواشي المحقق - لم تترك أحداً من أصحاب النفوذ إلا سخرت منه ، وتركته متعطشاً للثأر والانتقام[٢٨]. وأياً كان هؤلاء الأشخاص ، فلا شك أن النادرة تدل على مقدرة قصيدة واحدة على إثارة مثل هذه الاستجابة الجسدية العنيفة ، وتكشف في الوقت نفسه عما كان يمثله الخطاب الشعري من قوة وسلطان على النفوس في عصر درايدن[*].

وهكذا كان الشعر في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر معنياً بالسلطة - بالمعنى الواسع للكلمة - من حيث أثره على السلوك الفردي والرأي العام ، ومعناها الخاص الضيق من حيث تناوله موضوعات سياسية بصورة مباشرة[٢٩]. وما قصيدة بوب Pope "مقالة في النقد Essay on Criticism " - التي نظمها دفاعاً عن الأدب مثلما فعل سلفه سيدني في دفاعه عن الشعر - إلا مثالاً على العلاقة

المزعومة بين البديهة أو القماحية Wit (التي تعني الأدب) والقضايا السياسية والاجتماعية المطروحة على الساحة التي خلفها القرن المنصرم[٣٠]. وكان على بوب أن يخوض غمار هذه القضايا دفاعا عن الأدب على اعتبار أنه ذو أثر خطر على تحويل مجرى الأحداث نحو الأحسن أو الأسوأ . وانقسم الأدباء بإزاء ذلك إلى شيع وأحزاب بحيث يمكن أن نعرف ميول كل منهم نحو تلك الأحداث السياسية من مجرد قراءة السطور الأولى من المنشورات الأدبية[*] - كما يقول ج. ف. جيرينو - لأي أديب : فإذا بدأ المنشور بالهجوم على رئيس الوزراء وولبول Walpole فإن صاحبه يميل إلى بوب ، وإذا بدأ بمدح رئيس الوزراء فبوب مشهر به لا محالة[٣١]. ولا شك أن تداخل الشعر مع السياسة الذي تسلم به هذه المقولة ، أمر لا يجوز التسليم به في زماننا على الإطلاق .

لقد بينت إلى أي مدى تشابكت خيوط الشعر مع نسيج الحياة الاجتماعية والسياسية في انجلترا منذ عصر النهضة حتى منتصف القرن الثامن عشر من أجل أن أرسم خريطة الاستجابة الأدبية ودلالتها. فحين يتبوأ الشعر مكانه بين سائر الأنشطة الإنسانية الأخرى وتتقاطع علاقاته بها ، وحين تكون صلة المؤلف بجمهوره مباشرة وحميمة ، فإن استجابة الجمهور تحدد بشكل حاسم طبيعة النشاط الأدبي وأهميته وتوجهاته . ولما كانت الاستجابة هي ما تبتغيه القصيدة ، فإن همها سينصب بالدرجة الأولى على الوسيلة المؤثرة التي تحقق بها ذلك . ولكن على العكس من ذلك ، تمر عملية الاستجابة لدى النقاد المعاصرين بمجموعة من التساؤلات حول شرعية مناقشة الاستجابة وعدمها، وحول ما إذا كانت الاستجابة تعتبر جزءا من المعنى أو ما إذا كنا نبحث عن المعنى في النص أم لدى القارىء . إن هؤلاء النقاد

لا يشرعون في طرح هذه التساؤلات على العمل الفني الذي يتناول قضايا ذات طابع قومي إلا بعد أن يقطعوه من جذوره الضاربة في الحياة السياسية والؤثرات المحيطة به ، وإلا بعد أن يفقد قوته وسلطانه على التأثير في الرأي العام . إنهم حين يفعلون ذلك يتغير مفهوم الأدب ومفهوم الاستجابة الأدبية .

إن التناقض الصارخ بين مفهوم الشكلانيين formalists للأدب والمفاهيم التي حملتها العصور السابقة - العصر الكلاسيكي وعصر النهضة وبداية القرن الثامن عشر - أخذ في الضعف والزوال . فكلما اقتربت الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أكثر وأكثر من ظروف حياتنا الحاضرة يتخذ الأدب مفاهيم قريبة منا ومألوفة لنا . ولذلك رأينا تطور النظرية الأدبية منذ ما قبل الرومانسية يسير في خط مستقيم يؤدي إلى مرحلة الشكلانية النقدية ، ويمثل في الوقت نفسه ارتدادا وتخليا عن كل المفاهيم السابقة التي تحكمت فيها منذ عصر النهضة . وهذا التحول الملحوظ - على عمقه وتدرجه واستمراره - يتبدى أكثر ما يتبدى في تغير مفهوم الاستجابة الأدبية الذي كان ومايزال في بؤرة الاهتمام النقدي ، ومن ثم تحتمت صياغته من جديد وكأنه لم يكن .

بدايات الشكلانية : من كيمس Kames إلى ريتشاردز I. A. Richards (*)

بدأت عملية انفصال الأدب عن الحياة السياسية منذ منتصف القرن الثامن عشر ، حينما أخذ نظام رعاية الإقطاعيين للأدباء في التلاشي ، وانتشرت المطابع التي مارست الطباعة بشكل تجاري ، واتسعت دائرة القراءة ، مما أدى إلى تغير العلاقة بين المؤلفين

والقراء(٣٢). ويذكرنا كريستوفر كودويل بأن الشاعر حينما ينظم أشعاره واضعا نصب عينيه ولي نعمته وحاشيته فسوف " يراعي مقام من يخاطبهم ، ويستخدم اللغة المتداولة بينهم ، ويصدر عن حاجة جمهور مخصوص يلقي عليهم أشعاره ويرصد تأثيرها عليهم "(٣٣). أما إذا كان تكسب الأديب يعتمد على مبيعات كتبه المطبوعة فإن علاقته الخاصة بجمهوره ستنقطع وتصبح مجرد علاقة اقتصادية . لقد مضى الزمن الذي كان يوزع الأديب مخطوطات أعماله على دائرة ضيقة من أصدقائه ومعارفه ، وينشد فيه الشاعر قصائده في المحافل الخاصة ، ويتهادى فيه الصحاب السونيتات sonnets والمقطعات الشعرية ؛ وحل عصر جديد لا يعرف إلا الأعمال الأدبية المطبوعة التي يعاد نشرها ، ويحصل عليها كل من يستطيع القراءة . ومن ثم كانت الهوة الزمنية والجغرافية التي قد تفصل مبدع العمل عن قرائه ، كبيرة وغير محدودة . يقول برتراند برونسون في دراسته عن صلة المؤلف والقارىء في آخر القرن الثامن عشر : " ومنذ ذلك الوقت اضطرد ظهور جيل من الأدباء الذين يكتبون لجمهرة عريضة من القراء دون سابق معرفة أو تمييز ، ويتقبلون هذا الانفصال شرطا أساسيا لإبداعهم الأدبي ، ويخاطبون جمهورهم بطريقة غير مرئية عبر ستار الطباعة الصفيق المجهول "(٣٤). وهكذا تحررت عملية الإنتاج الأدبي واستهلاكه (تلقيه) من أي سياق اجتماعي كان يربط الأديب بالقارىء ، بعد أن كانت مرتبطة به ورازحة تحت وطأته ؛ وصار للأدب خصوصيته وذاتيته ، وأصبح الشاعر يبدع " قصيدة في البهجة " بدلا من أن ينظم قصيدة بمناسبة تدشين قبو الشراب في قصر ...

إن أدب المشاعر الذي ولد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر – الروايات العاطفية – والرواية التاريخية القومية ، وشعر

الحساسية – تشكل من أجل أن يبث في القارىء ألوانا من الخبرات والتجارب العاطفية ، بدلا من أن يوجه شخصيته ويحكم سلوكه ، واستهدف جوانب الحياة النفسية للأفراد فلم ينشغل بوحدة المعايير التي توجه المجتمع في القضايا العامة . وواكب هذا التطور في مجال الأدب تطور في مجال النقد انتقل فيه الاهتمام من دراسة تأثيرات الأدب الاجتماعية والأخلاقية إلى دراسة سيكلوجية القراءة ، حتى تغير مفهوم الأدب من كونه ذا صبغة اجتماعية وسياسية إلى مفهوم ذاتي ونفسي محض . ونستطيع أن نستخلص روح هذه الحركة النقدية من اهتمامها الكبير بالبلاغي الروماني لونجينوس(*) الذي صرف جهده إلى دراسة الوسائل المختلفة التي يحقق بها الكلام تأثيره العاطفي على القارىء . ومع أن نقاد القرن الثامن عشر يشاركون لونجينوس اعتقاده بأن الشعر ينبغي أن يثير أقوى المشاعر ، نراهم أقل منه اهتماما في الوسيلة التي يحقق من خلالها ذلك ؛ بل إنهم يصرفون همهم الأكبر إلى دراسة الصور والمشاهد الحية التي تولدها تلك الوسيلة في ذهن القارىء . ومن ثم يقول لورد كيمس :

> *" تعتمد قوة اللغة في إثارة المشاعر كلية على توليد صور حية شبيهة فيها . ولن تهتز عواطف القارىء أو تختلج أحاسيسه إلا عندما يجد نفسه مستغرقا فيما يشبه الحلم ، فيتخيل – غير مدرك أنه يقرأ – كل حادثة ويتمثلها وكأنه رآها رأي العين " (٣٥).*

وقد مر بنا في بداية هذه الدراسة ما وصى به لونجينوس من أساليب فنية تنقل القارىء إلى عالم وصفي يعايش أحداثه ومشاهده . بيد أن لورد كيمس يهدف إلى شرح الطريقة التي يعمل بها الذهن (حيث تثيره الصور الحية الخالصة) ، وإلى وصف الحالة الذهنية لدى القارىء

المستغرق في خياله (حالة تشبه الحلم) . ومن ثم فهو – علـى خـلاف بوب وسيدني – ليس في حاجة إلى أن يضع رسالة فـي الدفـاع عـن الشعر ، لأنه معنيٌّ في المقام الأول بما يشيعه الأدب من " نشاط فكـري" وما يثيره من " تعاطف " لدى القارىء ، بفعالية تفوق فعاليـة الحقـائق التاريخية[٣٦]. إنه يسعى بصبر وأناة إلى تأسيس نظرية شـاملة تصـف علاقة اللغة بالاستجابة العاطفية من أجل أن يوسع إدراك القارىء وفهمه للشعر .

إن موضوعه جمالي بالدرجة الأولى ، أي دراسة جماليات تلقـي الأعمال الفنية وتقييمها ؛ حتى صار النقد الأدبي علماً بكتابـات كيمـس ومعاصريه : ريتشارد هيرد Hurd ، وإدموند بيرك Burke ، وألكسـنادر جيرارد Gerard ، وسير جوشوا رينولدز Reynolds الذين اتخـذوا مـن ضروب الاستجابة العاطفية للأدب والفنون الأخرى دليـلاً عمليـاً يؤيـد افتراضاتهم حول القوانين الكونية التي تتحكم في العقل البشري . فلم يعد تلقي العمل الفني مناسبة اجتماعية تعود فوائدها على المبدع وجمهوره، وإنما صارت عملية التلقي " حالة Object " تخضـــع للتحليـل العلمـي الأكاديمي . وما يسفر عنه التحليل من " النتائج " أو الخبرات والعواطـف – أياً كانت – هو أمر مرغوب وشائق ومثير في حد ذاته، ولا يمت مـــن قريب أو بعيد إلى دعوى الإسهام في بناء مواطنين صالحين . فإذا آمنـــا باستقلال العمل الأدبي ، وبأن الإطار المرجعي للتجربة الأدبيـــة – كمـا يقول ر. س. كرين R. S. Crane – هو " دولـــة الحـروف [النـص] لا الدولة" فإننا سوف نرى العمل الأدبي أيقونة لا نبّوتاً ، ونـــرى المبـدع شخصاً آخر لا يضر أحداً[٣٧]؛ وأستطيع أن أضيف : ولا ينفع أحداً أيضاً.

ومع ذلك ظلت النظرية الأدبية في بداية القرن التاســع عشـر تجاهد في سـبيل أن تكشف عن فائدة الشـــعر (الأدب) ومـا يسـتطيع

الشاعر (الأديب) أن يقدمه . فبعد الثورة الفرنسية تحولت دراسة أدب المشاعر والأحاسيس (شعر الحساسية) من تناوله تناولاً صرفاً لا يدين لمؤثرات خارجة عنه ، إلى جهد يحاول أن يبرز قوة الشعر في السيطرة على المشاعر وقدرته على أن يوحد البشر بإثارة أعمق العواطف لديهم . وها هو وردزورث Wordsworth يؤكد الفوائد المعنوية والأخلاقية للشعر باعتباره مكمن القوة للأخوة الإنسانية وعاملاً فعالاً في بناء الحضارة . وهو يؤمن بأننا أشد ما نكون حاجة إلى قوة الشعر التطهيرية نظراً "لتزاحم البشر المتزايد في المدن .. مما عطل قدرة العقل على التمييز... بل إن الحياة الرتيبة تجعلنا نتطلع بلهفة عارمة إلى وقوع شيء غير عادي يتلقفه ذهننا بامتنان ". ويمضي وردزورث فيثبت أن شعره يستطيع أن يتصدى لكل أسباب الرتابة والملالة ، وأن ينهض بدوره في تنقية عواطفنا وتطهيرها ، وتحرير عقولنا وتنويرها ، وتوسيع مداركنا وتقوية أفهامنا ، دون حاجة إلى اتخاذ إجراءات بالغة العنف والضرر. ولكن على الرغم من تصنيف وردزورث لشعره ذو صبغة سياسية ، فإن مفهومه للاستجابة أبعد ما يكون عن السياسة ؛ ذلك لأن القصيدة يجب ألاّ تثير فينا مشاعر معينة أو تحثنا على سلوك ما، ولكن ينبغي أن تسمو بمداركنا التي تستقبل هذه التجربة . ويفهم من ذلك أن تأثير الشعر تأثير خفي ؛ لأنه قد يغيّر عواطف المرء تغييراً غير محسوس ولا مرئي ، ولكنه لا يستطيع أن يغير شيئاً من عالمه الخارجي ولا حياته اليومية ، ولا ينبغي له أن يفعل . فغاية الشعر ، كي يصل إلى أقصى درجات التأثير والفعالية ، أن يتغلغل إلى أعمق أعماق التجربة الإنسانية بدلاً من أن يبدد طاقته عبثاً في قضايا اجتماعية .

وإذا كانت رسالة وردزورث الإنسانية الطامحة قد أدت به إلى

تعميم ما كان ينبغي تحديده بالنسبة لغايات الشعر ، فإن شيلّي Shelley قد ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، حيث يعتقد أن الشعر هو أفضل آمال الإنسان ، ومن ثم يجب ألاّ يوظف في توجيه سلوكه نحو غاية معينة ، أو محدودة طبعاً[٣٨]. ولأن شيلّي يريد أن يحتفظ للشعر بما يراه هو من تأثير قوي وعميق في حياة البشر ، فقد جرده من وظيفته التقليدية باعتباره منظم السلوك الاجتماعي وبوق النظام المدني . ومن ثم كتب يقول : " يخطىء الشاعر إذا جسّد تصوراته هو للحق والباطل ، لأنها هي ذاتها تصورات عصره وبيئته ... والإبداع الشعري لا يعبأ بأي من هذين الاعتبارين .. والشعراء الخالدون هم من تبرأ أشعارهم من تحقيق أي غاية أخلاقية "[٣٩].

وعلى حين كان شيلّي يطلق تلك الشعارات ، فإن مقالته *دفاع عن الشعر* تعزو ظهور الحضارة الغربية مباشرة إلى الشعر ؛ إذ إليه يرجع فضل إلغاء العبودية وتحرير المرأة على سبيل المثال[٤٠]. ولكن مفهوم شيلّي للشعر برغم حماسته الظاهرة لرسالته " وما يتركه الشعراء من بصمات حقيقية على عصرهم والعصور اللاحقة " - لا يتقيد بالظروف التاريخية[٤١]. إنه يصرح بأن الشعر ليس وليد ظروف تاريخية محددة ولا محكوماً بها ؛ لأنه لو كان كذلك فسوف تنحصر رؤيته في نطاق المادة المحدودة ، ويعتريها التغير الدائم ، ويفقد من ثم ... أسباب بقائه . ولا شك أن هذه المكانة السامية التي وضع فيها شيلّي الشعر ، كانت مؤشراً على رؤية جديدة لرسالة الشعر ، رؤية لا تبلى جدتها على مر الأيام ؛ لأنها تفصل الشعر عن مستجدات الحياة اليومية ومعطياتها ، وتنادي به سجلاً للقيم العليا .

وثمة مفارقات عجيبة أسهمت في تطور النظرية الأدبية طوال

القرن التاسع عشر ، وبشرت بمزيد من التطور في القرن العشرين . فحين ازداد الوعي بالتاريخ وساد الاعتقاد بأهميته في تطور الفكر النقدي ، أخذ النقاد والشعراء يتحدثون عن الشعر الذي يتجاوز الزمان والمكان ولا يتقيد بالتاريخ والبيئة . وحين انطلقت الشعارات الضخمة تنوه بقوة الشعر وسلطانه على الضمير الإنساني ، وتنادي بأن "الشعراء هم الموجهون المجهولون للعالم .. الذين يوحدون مملكة الإنسان الشاسعة " – سرت نغمة حزينة تصف الشاعر بأنه وحيد وعاجز، "عندليب يقبع في الظلام ، ويشدو بأعذب الألحان كي يسلي بها وحدته"[٤٢]. وحين تباهى الإنجليز بأن أدبهم هو أعظم رصيد قومي يملكونه ، بل أعظم من إمبراطورية الهند ذاتها ، وجده الأدباء أسوأ الطرق لكسب العيش[٤٣].

وربما كانت هذه المفارقات العجيبة سببا في الفجوة التي شهدها القرن التاسع عشر بين النشاط الأدبي والحياة السياسية والاجتماعية . فعندما أصبح الشاعر يوصف بأنه الروح العبقرية الملهمة ، وأنه أكثر الناس حساسية وأرهفهم مشاعر ، فقد عزل نفسه عن سائر المجتمع ولم يعد يصلح لمعية رجال السياسة وأصحاب السلطان . وصار الشعراء (الأدباء) يكتبون لجمهور غير محدد ، وغير معروف الهوية والمزاج بعد أن كانوا يتوجهون بأدبهم إلى نخبة معروفة من النبلاء والوجهاء . بل إن الدعاوى التي راجت عن " عبقرية" الشعر " ... " لم تعد تصلح لحركة البيع في سوق النشر ؛ فكانت نسخ ديوان *حكايات شعرية غنائية Lyrical Ballads* " مرتجعات " بتعبير الناشرين ، على حين كانت الحكايات الشعرية الجنسية التي تنتمي إلى الشرق " تبيع بالآلاف "[٤٤]. ورأينا لأول مرة – كما يقول كودويل– الشعر سلعة تجارية كالجوارب والأحذية[٤٥]. وباختصار لم تعد ثمة وسيلة أمام الشاعر لقياس تأثير

عمله على الجمهور ، لأن كلاً منهما لا يعرف الآخر . وربما يفسر هذا سبب الدعاوى المبالغ فيها التي أطلقها الشعراء عن هوية قرائهم وجماهيرهم .

فيزعم وردزورث أن الشاعر يكتب " للبشر كافة .. على الرغم من اختلاف البيئة والمناخ ، واللغة والعادات ، والشرائع والأعراف ؛ ويرى شيلي الشعر عاملاً فعالاً في يقظة الأمم العظيمة ؛ ويعلن كارلايل Carlyle أن الشاعر هو " صوت الأمة المعتبر ؛ ويؤمن آرنولد Arnold بأن النقد قادر على تشكيل وجدان ثقافي عام بالغ التميز"[٤٦]. ولكن حقيقة الأمر أن جمهور الأدب وقراءه في القرن التاسع عشر كان يتألف من الطبقة الوسطى الجديدة التي تعيش التطورات الصناعية في المدن ، وهي التطورات التي كان يخشاها الشعراء الرومانسيون وأدباء العصر الفيكتوري ويدينون آثارها[٤٧].

وإن الاختلاف بين الشعراء الرومانسيين ومن سبقوهم في نبرة الدفاع عن الشعر لتشهد على العلاقة المضطربة التي كانت تربط الشعراء الرومانسيين بسائر المجتمع . وعلينا أن نتذكر دفاع سيدني وما تميز به من حرارة وتوهج وسخرية ، ودفاع بوب الحافل بلطائف الحكم والأمثال وقوة العارضة ؛ ثم نتذكر دفاع وردزورث الجاد الذي لا يخلو من قلق وتردد ، ودفاع شيلي الذي يتسم بالتوتر اليائس ، وادعاءات كارلايل وجعجعته . فلنتذكر هذا كله لنقف على الفارق بين عصرين ، وبين نمطين من رؤية علاقة الأدب بالمجتمع ، وعلاقة الأديب بجمهوره .

وفي غمرة المزاعم المتوترة التي أطلقها الرومانسيون عن الأدب بوصفه قوة كونية تسعى لصلاح الإنسانية وتستحوذ على قلوب الملايين من البشر ، ظهر مفهوم جديد للشعر يعكس انفصاله عن المجتمع بصورة أدق . فها هو جون ستيوارت مل John Stuart Mill ،

الذي يرى الشعر نوعا من الخلاص ، يعرفه بأنه " ثقافة المشاعر " وأنه بعيد عن " عوامل الصراع ومظاهر النقص"؛ وأن القصيدة التي تصرف همها إلى حض الناس على الفعل لا تعد من الشعر في شيء، وإنما هي إلى " الفصاحة Eloquence " أقرب[48]. وبهذا النهج الواضح يشير مل إلى الهوة التي تفصل الشعر عن الأمور الدنيوية ، بحيث يصبح الأدب مرادفا للوجدانية emotionalism والذاتية individualism ، وحياة التأمل والإشراف contemplative ؛ ويصبح العلم والسياسة مرادفين للفكر intellect المسيطر على الحياة المادية . وعلى هذا النحو نفهم عبارة والتر باتير Walter Pater في نهاية مقالته عن وردزورث : " غاية الحياة التأمل لا الفعل ، الوجدان Being لا العمل Doing "، التي سوف تحدد مسار النظرية الشعرية حتى نهاية القرن . "لا يقدم [الشعر] دروسا، ولا يفرض قواعد ، ولا يقودنا إلى غايات نبيلة ؛ وإنما ينأى بأفكارنا لبرهة قصيرة عن آلية الحياة ، ويطبعها بالعواطف المناسبة واضعا إياها على مشهد الحقائق الكبرى لوجود الإنسان ، تلك الحقائق التي تتمرد على كل رتابة وآلية ... ولا شك أن تحقق ذلك هو هدف الثقافات جميعا "[49].

وهكذا اعتبر نقاد الأدب ومنظروه في القرن التاسع عشر غياب التأثير المادي على جو الإبداع سمة أساسية من سمات الفن ، وحولوا اغتراب الفنان المتزايد عن المجتمع إلى عامل إيجابي . وعدوا الشعر أسمى درجات التجلي الثقافي ، *لأنه* – على عكس أي خطاب آخر – لا يوظف لغاية معينة ، ولا يدين بولاء لأحد ، ولا يخدم قضية محددة . وسمة الشعر الخالد – في رأي ماثيو آرنولد – أن يتحرر ويبرأ من المصالح الضيقة ؛ لأنه ... الأمين " على آفاق البشر الكبرى ". ومن ثم يجد أرنولد نفسه مضطرا إلى استبعاد أي عمل أدبي تفوح منه رائحة

" الحاجة الضيقة والغاية المحدودة "(٥٠). والنقد مثل الشعر ينبغي ألاّ يكون " أداة يسخرها الأفراد والجماعات لخدمة أغراض عملية "، بل يجب أن يسعى " إلى إطلاق حرية العقل في كل الموضوعات ، وأن يترفع بشدة عن الخضوع لأي ... مؤثرات سياسية ، وأهواء شخصية ، واعتبارات عملية "(٥١). ولما كان آرنولد ينوط أعظم المهام التاريخية بالأدب ، فإنه يسعى - مثل شيلّي - إلى تحريره من التاريخ العارض - ذلك لأن الأدب الخالد هو الذي يتنزل من عالم القيم والمثل اللانهائية - وإلاّ فقد مصداقيته الكونية ، ووظيفته الروحية(٥٢).

الشكلانية وما بعدها : انتصار التفسير

وضعت رؤية القرن التاسع عشر الشعر في أعلى درجات التقدير؛ ولكنها مهدت الطريق لرؤية جديدة في القرن العشرين تحمي الشعر من أن يقع في شرك الاستجابة العاطفية التأثرية affective response ، وتضفي عليه وظيفة بالغة المثالية انتهت به إلى التنصل والهروب من أمور الدنيا جملة . ومن المفارقة أن يكون الناقد الذي قضت أفكاره النقدية على كل آثار دراسة الاستجابة العاطفية التأثرية في الجامعات هو أ. إ. ريتشاردز أكثر نقاد عصره انشغالاً بعملية الاستجابة . إن نظرة ريتشاردز لوظيفة النقد ، التي ورثها عن سلفه آرنولد ، نظرة جد تقليدية ، بمعنى أن كلا الناقدين يؤمن بأن مهمة الأدب الأساسية الأخذ بيد الإنسان في مدارج الحضارة Civilization . ومصطلح "الحضارة" في أواخر القرن التاسع عشر كان يعني حالة روحية من الوجد والتأمل حسبما رأينا في عبارة باتير السالفة : " الوجدان Being لا العمل Doing ". ولكن ريتشاردز أراد أن يرد إلى هذه الحالة الوجدانية

العاطفية معاني التوازن ، والنظام والانضباط ، بحيث تتوازن الانفعالات والعواطف فلا تطغى عاطفة على أخرى ، ولا تحصر نشاط الإنسان في اتجاه معين ، ويتشكل من ثم وجدان إنساني مثالي[٥٣]. ووظيفة الشعر العظيم – كما يقول ريتشاردز – أن يهيء لهذه الحالة في نفس القارىء بحيث تسمو به حضارياً[٥٤].

وإيمان ريتشاردز بدور الشعر في " أن يؤدي إلى خلاصنا " عن طريق تنظيم عواطفنا المتباينة وضبط انفعالاتنا المتقلبة ، يتفق مع مفهوم القدماء لوظيفة الشعر ، ويعارضه في الوقت نفسه : فحين يسند ريتشاردز إلى الشعر مهمة تنشئة مواطنين صالحين ، فإنه يسير على أثر النقاد الكلاسيكيين ونقاد عصر النهضة ؛ وحين يرى أن سمة الشعر العظيم هي التي تحيّد عواطف المتلقي ولا تحرضه على الالتزام بموقف معين ، فإنه يحافظ على إرث أسلافه الإنجليز وردزورث وشيلّي وآرنولد. وإذا كان أفلاطون قد نفى الشعر من جمهوريته لأنه يحرك المشاعر والانفعالات ؛ فإن ريتشاردز يرى في الشعر خلاص الإنسان لأنه يضبط إيقاع العواطف والانفعالات ويسيطر عليها .

وقد صارت هذه الرؤية لدور الشعر ، وكونه قوة تنظم علاقات العالم المضطربة ، عماد الفكر النقدي في القرن العشرين . وهي رؤية تضرب بجذورها في التراث النقدي للقرن السابق الذي عزل الشعر عن أحوال العالم بغية إنقاذه وخلاصه ؛ إلا أنها اتخذت خطوة إضافية حاسمة نفت عن الشعر مهمة التأثير العاطفي بل حيدت مشاعر المتلقي وعواطفه كما سنجد في نقد ت. س. إليوت T. S. Eliot وحوارييه .

يرسي إليوت دعائم نظريته مستلهماً الموروث الرومانسي ، وذلك بالتفرقة بين " تجربة الإنسان العادي .. المشوشة ، والمضطربة والمتشظية "، وبين " ذهن الشاعر .. الذي يدأب على دمج التجارب

الكلية المستجدة "(٥٥) من خلال القصيدة التي تحتوي على " معادل موضوعي objective correlative " يوفق بين الحقائق الخارجية وانفعالات الشاعر بها ، أي بين التجربة والذهن(٥٦). ويؤكد إليوت مسألة التحييد الموضوعي للانفعال أثناء الإبداع الشعري ، للسبب ذاته الذي دفع ريتشاردز إلى أن ينوط بالشعر مهمة تنظيم المشاعر : أي الرغبة في السيطرة على الانفعالات والعواطف ، واستبعاد كل ما هو مشوش أو مضطرب من التجربة الشعرية . ومن ثم يصر إليوت على أنه ليس ثمة تعادل تام بين انفعالات الشاعر والانفعالات التي تتجلى في القصيدة . فالشاعر لا يعبر عن " نفسه وذاته personality " وإنما عن " وسيط medium "؛ وما يبدعه ليس تعبيرا عن عاطفة أو انفعال ، بل هو " شيء جديد ناتج عن تكثيف تجارب لا حصر لها "؛ لأن الشعر في النهاية "ليس إنطلاقا للمشاعر ، ولكنه هروب منها ؛ وليس تعبيرا عن الذات ولكنه هروب منها "(٥٧).

ولسوف نلحظ أن إليوت أدخل تغييرين كبيرين في وقت واحد على مسار النظرية الشعرية . فهو أولا قد أجهز تماما على العلاقة التي تربط القصيدة بمبدعها بإنكار أي صلة بين حياة العمل وحياة صاحبه . وهو ثانيا قد حول نظرية ريتشاردز التي ترى الشعر موازنة بين الانفعالات المتضاربة في نفس القارىء من نظرية للقراءة إلى نظرية للشعر ذاته . وعلى ذلك أصبحت القصيدة صورة للنظام والتوازن ، وصيغة تناغم تسعى البشرية لتحقيقها . ولم تعد القصيدة تعبيرا عن ذات مخصوصة أو شعور معين أو لمحة من التاريخ ، بل غدت تمثل نهاية التاريخ . إنها مثل الإناء الإغريقي Gercian Urn – كما فسر كلينث بروكس C. Brooks قصيدة كيتس Keats بنفس العنوان – نسخة مصورة للبقاء .. وعلى حين عزا النقاد الرومانسيون ونقاد العصر الفيكتوري

إلى الشعراء ما كانوا يتمنونه من نفوذ وسلطان ، فإن نقاد القرن العشرين خلعوا على الشعر صفات طالما استشعروا حاجة الحياة الحديثة إليها .

ثمة طريقة أخرى لوصف التغيير الذي أحدثه إليوت في مسار النظرية النقدية الجديدة ، وهي أن أفكاره النقدية حولت الاهتمام النقدي من التركيز على سياق الشعر إلى الشعر ذاته . فالرؤية الشكلانية لا تنظر إلى الشعر باعتباره أداة تسخرها الدولة من أجل تنشئة مواطنين صالحين ، أو شعارات دافئة تحرك مشاعر الإنسان وتوحده على أساس عاطفي ، أو وسيلة ترهف أحاسيسه وتسمو به حضاريا ، أو حالة روحية من الوجد والتأمل ، أو إدارة توازن تضبط الانفعالات النفسية المضطربة لدى قارئه . وإنما غاية الشعر أن يقدم للإنسان صورة للكمال، وهدفا ينشده ؛ وهذا هو ما يجعله على محك القيم أرقى من الطبيعة وأسمى من الحياة الإنسانية ذاتها . ولما كانت غاية الشعر في ذاته لا في غرض خارج عنه ، فإن عملية الاستجابة الأدبية تصبح تبعا لذلك بلا معنى ؛ وتحتجب عن الأنظار كل قضاياها التي شغلت نقاد الأدب من لدن أفلاطون حتى هؤلاء الشكلانيين .

وعلى الرغم من أن النظرية النقدية صرفت أنظارها من التركيز على وصف وظيفة الشعر إلى وصف البناء الشعري ، ظل النقد مشغولا بما انشغل به بوب وسيدني ، وهو الدفاع عن الشعر ضد الذين يحطون من شأنه ، وزيادة الاهتمام به ، ودعم مكانته . وقام النقاد الجدد بجهد غير منكور في هذا الصدد ، وحققوا فيه نتائج مذهلة .

إن التحدي المعرفي الذي واجهه النقاد الجدد – وخاصة في مجال العلم Science حدد لهم مسار النظرية الشعرية بصورة كبيرة ، مثلما كان هجوم المتزمتين Puritan على الشعر سببا في تحديد مسارها

أثناء عصر النهضة . ولكن الهجوم على الشعر في القرن العشرين لم يكن له أدنى صلة - كما كان الحال في عصر النهضة - بتأثيره وقدرته على خداع متعاطيه أو إفسادهم ؛ بل كان يتساءل عن نوع المعرفة التي يقدمها الشعر . ويرجع السبب في ذلك إلى الموقف العدائي المهين الذي أضمرته فلسفة العلوم الوضعية نحو اللغة . إذ عدت هذه الرؤية اللغة وسيطاً محايداً ومباشراً يتمثل حقائق العالم المادي وينقلها : " فمن ناحية هناك *أولاً* خلاصة أو مضمون الرسالة العلمية وهو بمثابة كل شيء ؛ ومن ناحية أخرى *تالية* هناك الشكل اللفظي الذي يعبر عن ذلك المضمون وهو بمثابة لا شيء "[٥٨]. وليس للغة سلطان بذاتها ، ولا تملك من أمرها شيئاً اللهم إلاّ أن تعكس صورة واقع سابق للوجود . وعلى ذلك فالأدب الذي يعتمد على توظيف اللغة لتبليغ رسالته ، عاجز لا يملك من أمره شيئاً ، ولا ينقل من المعرفة إلا ما سبق أن أتاحته وسائل أخرى . وفضلاً عن ذلك لا ينقل الأدب سوى أنواع من المعرفة لا تصلح للقياس العلمي كالميول والمشاعر والقيم الإنسانية . ومن ثم فإن الدراسات الأدبية التي لا تخضع موضوعاتها للقياس الكمي ، ولا تتخذ مناهجاً شكلاً محدداً ، وتستعصي نتائجها على التحري والتثبت الموضوعي، لا يمكن بحال أن تنافس العلم مكانه وأهميته ، في مجتمع لا يعترف إلا بالقيم الوضعية المادية .

وليس أمام الأدب من سبيل لتفنيد هذه المزاعم وإثبات أحقيته بمكان لائق في المجتمع سوى أن يتحدى الإطار الوضعي المادي الذي يعتمد عليه العلم . وهذا بالضبط ما صنعه النقد المبني على استجابة القارىء في المرحلة الأخيرة . فقد حاول النقاد الجدد في أول الأمر أن يثبتوا أن لغة الشعر / الأدب تتميز أنطولوجياً[*] عن لغة العلم ، وأن الموضوعات التي تتناولها تختلف أنطولوجياً عن موضوعات البحث

العلمي (وبالتالي تتفوق عليها) " يستطيع العلم بدقته المعهودة أن يتعامل مع بعض الأمور ... والشعر أيضا يمثل خصوصية لغوية هدفها الدقة ؛ إلا أنه يرمي إلى تناول أمور أخرى غير التي يختص بها العلم ..." (٥٩). وهذه الأمور – الميول والمشاعر وعمليات التفسير – لها طبيعة الحقائق الثابتة : إنها الكليات الجامعة للطبيعة البشرية ، كما أن القوانين العلمية هي الكليات الجامعة للطبيعة المادية . بيد أن اللغة التي تعبر عن الحقيقة في الشعر – على عكس لغة العلم – لا تنفصل عن الرسالة التي تبلغها؛ ومن ثم فإن اللغة الشعرية مختلفة أنطولوجيا عن اللغة العلمية ، حيث إن مضمونها يستحيل فصله أو التعبير عنه بأي وسيلة أخرى .

إن جهود النقاد الجدد لوضع تعريف جديد يصبح الأدب بمقتضاه " مصدرا معرفيا متميزا *sui generis* لــه مكانــة أنطولوجيــة خاصــة "، تؤسس مفهوما جديدا للإبداع الأدبي وعملية التفسير التي تتناوله (٦٠). والتفسير المنشود للعمل الأدبي هو ذروة النقد ، وهو – بحسب المفهوم الشكلاني للأدب – أمر لا ينهض به رجل الشارع ؛ لأن تميز العمل الأدبي شكلا ومضمونا يتطلب من المفسر تمرسا ودربة بخصائص التعبير الشعري المعقدة . وبالجملة يرى النقاد الجدد قواعد وضوابط للدراسات الأدبية لا تخرج بها عن الإطار العلمي الموضوعي .

ولما كان الخطاب الأدبي متميزا من الناحية الأنطولوجية عن سائر أنواع الخطاب الأخرى ، فإن علم النقد ينبغي أن يعزل عن سائر العلوم المتاخمة له كالتاريخ ، والسيرة ، والاجتماع ، وعلم النفس . ويشدد بروكس Brooks ووارين Warren على قرائهم أن يدرسوا الشعر بوصفه شعرا ، وألا يخلطوه بسائر أشكال التعبير اللغوي المشابهة (٦١). ذلك لأن خصوصية التعبير الشعري تستتبع بالضرورة تطويرا في

مفردات الخطاب النقدي الذي يتناول القصيدة ، ووضع معايير متقنة في تحليل النص ، تجعل من عملية التفسير علما يدرس في الكليات والجامعات على نطاق واسع . ويترتب على ذلك كله أن يتبوأ النقاد وأساتذة الأدب - باعتبارهم خبراء متخصصين - مكانتهم الأكاديمية المستحقة ، وأن يزاحم النقد مختلف العلوم الطبيعية والاجتماعية في الحصول على دعم المؤسسات ، وأن يسطع نجم الشعر في سماء هذا العالم المادي .

ومهما يكن من أمر فإن عملية التفسير حسب الرؤية الشكلانية قد طبعت كل المحاولات النقدية في القرن العشرين ، وغدت جزءا لا يتجزأ من مفرداتها حتى وهي تحاول التملص من قبضة الاتجاه الشكلاني. وليس أدل على ذلك من أن غاية النقد المبني على استجابة القارىء هي أن يبحث عن معنى العمل الأدبي على الرغم من هجومه المرير على النقد الجديد .

لقد ولد النقد المبني على استجابة القارىء في الستينيات والسبعينيات نتيجة ضغوط ثقافية ومؤسساتية كما حدث للنقد الجديد من قبل . ولكن النقد الجديد (الشكلاني) الآن قد ضيق على نفسه الخناق، وحصر نفسه في دائرة المثقفين وطلاب الأدب ولم يعد قادرا على مواكبة المتغيرات الثقافية ، بعد أن نبذ كل صلة بالعلوم المتاخمة له، واستبعد المشاعر الخاصة بدعوى الموضوعية والصرامة العلمية . بيد أن النقاد المنتمين إلى النقد المبني على استجابة القارىء لم يجدوا ضيرا من مقاسمة القارىء غير المتخصص سلطتهم النقدية ، ولا بأسا في الإفادة القصوى من علوم أخرى كالفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة وغيرها ، بل أتاحوا للمشاعر الخاصة أن تضرب بسهم وافر في علمية التحليل النصي textual explication . ووجهوا أشد حملاتهم النقدية

ضراوة إلى ويمسات Wimsatt وبيرد سلي Beardsley وخاصة في مقالهما عن " وهم التأثر Affective Fallacy(*). حيث دافعوا عن دور القارىء النقدي في تحديد معنى النص(٦٢). وأعلنوا أن القصيدة ليست غرضاً في ذاتها بل بقدر ما يضيفه كل مُتلق إليها من تجربته الخاصة : أي أن ماهية القصيدة تتشكل بما تفعل(٦٣).

وهكذا أسقط النقد المبني على استجابة القارىء كل حوائط العزلة والحصار والصرامة التي فرضها النقد الجديد على عملية التفسير النقدي، وأعاد إليها دور القارىء الذي طالما أنكره النقاد الجدد. ومن ثم فتح النقد المبني على استجابة القارىء الباب واسعاً لكي يستقبل التحليل النصي انطباعات المتلقي ، وأهواءه ، وانفعالاته ، وذاتيته ، التي طالما حصن النقاد الجدد " علم " النقد من مضارها .

غير أن نظرية النقد المبني على استجابة القارىء في الحقيقة دخلت هي الأخرى في صراع مع العلم Science ، كما صنعت النظرية الشكلانية من قبل . وقد اختلفت كلتاهما في الوسائل ، واتفقتا على الهدف ؛ حيث حاولت الأخيرة تطبيق المنهج العلمي الموضوعي اليقيني دفاعاً عن الأدب في عالم وضعي ، على حين انصرف النقاد المعنيون بالتلقي إلى تقويض أسس المذهب الوضعي جملة . وإذا كانت الشكلانية فرقت بين لغة العلم ولغة الأدب ، فاسندت إلى الأخيرة خصوصية تتميز بها عن الأولى ، فإن نظرية التلقي أنكرت أي تفرقة بينهما من حيث اتصالهما بالواقع ، وحرمت العلم من الموضوعية التي يدعي بها تفوقه على الأدب في مجال المعرفة .

ولكن على الرغم من مزاعم نظرية التلقي ، لا يستطيع المرء أن ينكر ما أحرزه النقاد الجدد والنقد الشكلاني من نجاح في تبني الرؤية

العلمية ، حتى صارت ممارساتهم النقدية تمثل حجر الزاوية في مناهج النقد الأدبي الحديث التي تتبناها الكليات والمعاهد . ولا تكاد تخلو رؤية نقدية من التأثر بهذه الممارسات ، حتى النقد المبني على استجابة القارىء – الذي حاول تقويض دعائم الشكلانية – لم يستطع هو الآخر أن ينكر ارتباط النقد بالتحليل النصي من منظور شكلاني. وظلت عملية التفسير هي التي تحكم مناهج تدريس النقد، وتطبع كل الكتابات النقدية المنشورة في وقتنا الراهن كما فعلت عندما كان النقد الجديد يعيش أزهى عصوره خلال الأربعينيات والخمسينيات . ولا يبدو أن شيئاً تغير على المدى الطويل في تاريخ النقد الأدبي ، رغم اجتهاد نقاد الاستجابة والتلقي ومحاولتهم صرف الاهتمام عن المعنى الكامل في النص إلى المعنى الكامن في نفس القارىء . ومازال الأساتذة والطلاب في الجامعات يمارسون النقد وتحليل النصوص ، وإن اختلفت المفردات والمصطلحات .

وإذا كان الطلاب في قاعات الدراسة يسجلون انطباعاتهم حول أثر النص في نفوسهم – على الرغم من اختلاف ذلك عن التحليل الشكلاني لتشكيلات الصور اختلافاً جوهرياً – فمازال ديدنهم البحث عن المعنى الذي يعتبر النص تجسيداً له ، ومازالت ممارستهم تنصب على القصائد التي تزخر بالمفارقة irony ، والتناقض الظاهري paradox ، والإبهام ambiguity ، وتعدد المعنى complexity ، والوحدة العضوية organic unity ، والتخفي وراء ضمير المتكلم persona(*). ففي مقالة نقدية حديثة كتبها وولتر مايكلز Walter Michaels بعنوان " أعماق *والدين* الخادعة Walden's False Bottoms "(**) يتضح لنا أن نظرية النقد المبني على استجابة القارىء لم تؤثر كثيراً في النقد التطبيقي الذي تزخر به أشد المجلات المتخصصة طليعية(٦٤). وبناء على ما توصل إليه

مايكلز ، لم نعد نفسر هذه الرواية على أساس من وحدتها العضوية ، ولا على وحدة العمل في نفس القارىء ، بل بالنظر إلى كونها نصا متناقضا يضع القارىء في موقف لا يحسد عليه : موقف يتحتم عليه فيه أن يقرر ماهية الواقع ، على حين يسلبه – في الوقت نفسه – دواعي اتخاذ مثل هذا القرار . وإذا كان مايكلز قد استعصى عليه التوصل إلى تفسير نهائي للرواية ، فإن ذلك لا ينفي أن رؤيته النقدية تحدت كل التفسيرات التقليدية السابقة في نقد الرواية ، وقراءتها قراءة جديدة . وتخلص المقالة إلى أن غاية التفسير في التفسير ذاته ، بغض النظر عن التوصل إلى نتائج ، وأن النقد ليس له مهمة سوى مهمة التفسير . وهكذا يبدو أنه لا معدى عن التفسير في كل الأحوال مهما كان النص مفتوحا undecidable لكل الاحتمالات كما يقول النقاد التفكيكيون ؛ لأن الاتجاه الشكلاني قد أرسى دعائم الإطار النقدي الذي يصدر عنه النقاد المعاصرون ، وجعل التفسير محوره ومنطلقه .

الهوامش

١) فعلى سبيل المثال يصرح فولفجانج أيزر Iser وميشيل ريفاتير Riffaterre اللذان لم يتخليا تماماً عن الشكلانية ، بأن " متعة القارىء تبدأ حين يصير هو نفسه منتجاً فعالاً "، وأن " عملية التحليل السيميوطيقي هي في ذهن القارىء . ويذهب وولتر سلاتوف Slatoff إلى أبعد من ذلك تقليلاً من شأن النص، فيقول: " ليس للأعمال الأدبية أي خصائص هامة سوى ما يتكون عنها في أذهاننا ". ويمضي النقاد الذين يعتمدون على التحليل النفسي أبعد من ذلك حين يُحلّون القارىء محل النص باعتباره هدفاً للتحليل النقدي . فيقوم نورمان هولاند Holland : " المهم أن نعرف أن القصص.... " لا تعني " وحدها ولا بنفسها شيئاً .. ولكن بمن يستخدمونها .. تارة من أجل الفكرة أو الموضوع Theme ، وتارة من أجل الفنتازيا Fantasy ، وتارة من أجل التحول Transformation ". ويعمم ديفيد بليتش Bleich هذه النقطة أكثر لتشمل كل ما يقال : " إن معاني الكلمات مفردة أو مجتمعة تعتمد كلية على من يقرؤها ويخبر الآخرين بمعانيها ". وأخيراً يأتي نقاد الاستجابة المتأثرون بالبنيوية ، فنراهم لا ينكرون أن تكون للنصوص الأدبية دلالاتها وحدها وبنفسها فحسب ، بل ينفون أيضاً عن القارىء أي قدرة على إبداع معانيهم الخاصة ". ومن ثم يكتب جوناثان كالر Culler : "لا يكون للقصيدة .. معنى إلا في إطار من المواصفات استوعبه القارىء وتمثله "، ويطعن ستانلي فيش Fish أن " موضوعية النص محض خرافة " وأنه " لا توجد نصوص ثابتة وإنما توجدها الاستراتيجيات التفسيرية ". انظر كل ما سبق في :

Wolfgang Iser, *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response* (Blatimor : The Johns Hopkins University Press, 1978), p. 108: Michael Rifaterre, *The Semiotics of Poetry* (Bloomington : Indians University Press, 1978), p. 4; Walter Slatoff, *With Respect to Readers : Dimensions of Literary Response* (Ithaca : Cornell University Press, 1970), P. 23; Norman N. Holland, 5 *Readers Reading* (New Haven : Yale University. Press, 1975), p. 39; David Bleich, *Subjective Criticism* (Baltimore : The Johns Hopjins University Press, 1978), p. 7; Johnathan Culler, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca University Press, 1975), p. 116; Stanley E. Fish, " Literature in the Reader : Affective Stylistics, " *New Literary History* 2, no ! (Autumn 1970) : 140 (chapter 6 in this volume, idem, " Interpreting the *Varioum*," *Criticial Inquiry* 2 no. 2 (Spring 1976) : 484 (chapter 10 in this volume).

2) W. K. Wimsatt. Jr., and Monroe Beardsley, " The Affective Fallacy " *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington : The University Press of Kentuck, 1954), p. 22.

(*) عالم البلاغة الروماني الذي عاش في القرن الثالث الميلادي ، وتنسب إليه هذه الرسالة المذكورة، وقيل إنها كتبت قبل ذلك . وقد لعبت هذه الرسالة دوراً هاماً في النقد الأدبي الأوروبي ، لأنها طورت فكرة الأسلوب والتقسيم البلاغي اليوناني لأساليب الكلام ، إلى الاستجابة النقدية للآثار الأدبية لدى القارىء عن طريق التأثر العاطفي .

3) Longinus, *On the Sublime*, trans. Rhys Roberts (Cambridge : Cambridge University Press (1899), as reprinted in James H. Smith and Edd Winfield Parks, eds, *The Great Critics : An Authology of Literary Criticism* (New York : W. W. Norton & Co., 1951), pp. 92 - 93.

4) Aristotle, *Poetics*, trans. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (London : Macmillan, 1899), as reprinted in Smith and Parks, eds., *The Freat Critics*, p. 61.

٥) في الفقرة الأولى والرابعة من *في السمو* on the Sublime ، يوصف السمو باعتباره خاصيـــة من خصائص النص بأنه " كلام زجل "، و" عاطفة حادة "، و" تدفق ، وقوة ، وجزالة "، وأن وقعه على من يسمعه " طاغ "، بحيث يأخذ بمجامع قلبه ويذهله عن نفسه . وعندما يتصف الشاعر بالســمو فسوف " تحلق به حماسته وعاطفته بعيدا ، وسوف يسحر ويلهم ، ويتأجج شـعره ويكتسـح كـل شيء في طريقه .. ويلهب مشاعرنا ويضيء طريقنا ".

(*) جورجياس الصقلي (٤٨٣ - ٣٨٥ ق.م) أحد السوفسطائيين العظام ، وأول من اهتم بتدريس علـم البلاغة ، وتلقين تلاميذه أصول الخطابة وتحفيظهم مختارات منها ، وصرف اهتمامه إلى العنايـــة بالأساليب الشعرية والتعبيرات المؤثرة ، بدلا من الاهتمام بالموضوع والمضمـــون ؛ وقـد جعلـه أفلاطون أحد موضوعات محاوراته .

٦) *في خطبة الثناء على هيلين* Enconium of Helen التي تعد إحدى الخطب القويـــة المعـبرة عـن اعتقاد اليونانيين في قوة الإغراء ، يشبه جورجياس بالسحر والكهانة وتأثير الشراب ، ومـــن ثـم يرى أن هيلين ينبغي أن تبرأ مما نسب إليها " لأن الكلام المغري يجبر العقل المغرى به إلى التسليم بما يقال والإذعان له . وحيث أغرى الكلام هيلين فإنها بريئة من اللوم والاستهجان ". انظر :

(*Ancient Literary Criticism : The Principal Texts in New translations*, ed. D. A. Ressell and M. Winterbottom, trans. D. A. Russell (Oxford : The Clarendon Press, 1972), pp. 6 - 8). On the Greek conception of language, see Nancy Struever, " The Background of Humanist Historical language : The Quarrel of Philosophy and Rhetoric, " *in The Language of History in the Renaissance* (Princeton : Princeton University Press, 1970), pp. 5 - 39.

7) Aristophanes, *The Forgs*, trans. Gilbert Murray (New York : Longmans, Green & Co., 1916).

8) Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, 2 Vols (Cambridge : Cambridge University Press, 1934), I, pp. 6 - 7, Rosemary Harriott, *Poetry and criticism Before Plato* (London : Methuen & Co., 1969), p. 109.

9) Plato, *Phaedrus*, trans. Benjamin Jowett, in *The Dialogrues of Plato*, 5 vols., 2nd ed. (Oxford : The Clarendon Press, 1975), II pp. 154 - 55.

(*) وقعت بعض الأخطاء في النص الإنجليزي المستشهد به هنا ، وبالرجوع إلى الترجمة الإنجليزيـــة الأصلية لمحاورات أفلاطون ، صححنا تلك الأخطاء بحيث استقام المعنى المقصود في هذا السياق .

انظر الفقرة e 275 من محـــاورة فيـــدروس فـــي : The Dialogues of plato, translated by : Benjamin Jowett, (Sphere Books, London, 1970) Vol. II. p. 295.

10) Louise Rosenblatt, " The Poen as Event, " *College English* 26, no. 2 (November 1964): 123 - 28 : Fish, " Literature in the Reader, " pp. 129, 131 : Norman Holland, *The dynamics of Literary*) New York : Oxford University Press, 1968), p. xiii.

11) Stephen Orgel, The *Illusion* of Power : Political Theater in the English Renaissance (Berkeley : University of Claifornia Press, 1975).

١٢) أشهر نوعين من النقد الكلاسيكي يظهران في عصر النهضة هما : الرسائل الفنية أو *فن الشعر* *Arts Poetica* كما نجد عند بوتنهام Puttenham في كتابه *Arts of English Poesie*، وغيره ، والنوع الآخر هو النقد الأخلاقي الذي يدافع عن الشعر كما نجد عند سيدني ، وهيوود Heywood ، وهارينجتون Harington وقد تجمع مصنفات أخرى بين النوعين كما في كتاب صمويل دانييل Daniel *Defense of Ryme*، وتشابمان Chapman في كتابه *Preface to the Odyssey* .

13) Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols (Chicago : The University of Chicago Press, 1961), II, pp. 801 - 805.

14) Ibid., II, 806.

15) Arthur Maroti, " John Donne and the Rewards of Patronage. " *Patronage in the Renaissance*, ed. Stephen Orgel and Guy Lytle (Princetion : Princetion University Press, 1981).

١٦) أكدت دراسات معاصرة انخراط الأدب في نسيج الحياة الاجتماعية لعصر النهضة فعلى سبيل المثال يذهب دانييل جافيتش Daniel Javitch في كتابه :

Poetry and Courthliness in Renaissance England Princetion University Press, 1978 إلى أن نظم الشعر والانخراط في حياة البلاط كانا من بين الأنشطة التي حددتها قواعد السلوك الاجتماعي الراقي ، حتى إن كتاب بوتنهام *Art of English Poesie* هو دليل في قواعد السلوك بقدر ما هو كتاب في فن الشعر ، ولا يرى تعارضا بين الأمرين . ويحدد جون ستيفنز John Stevens في كتابه : *Music and Powtry* in Poetry in the Early Tudor Count London : Mehven & co. 1961) الشعر الغنائي في بلاط أسرة تيودور بأنه " عرض من أعراض النشاط الاجتماعي " (ص ١٥١) . ويصف نظم قصيدة غنائية يرسلها الشاعر بصحبة هدية أو تذكار حب بأنه لا يدخل في عداد الفن ، بقدر ما هو ضرب من التسلية كالرقص ورياضة الصيد والأسمار وغيرها من مظاهر النشاط الاجتماعي التي ميزت حياة الطبقة المرفهة . ويتناول ريتشارد لانهام Richard lanham المسألة من زاوية مختلفة في مقالة عن بعض سوينتات سيدني ، حيث يهاجم النقاد الذين غاب عنهم ما ترمي إليه ، وهو تحقيق أرب شخصي لصاحبها ، وطفقوا يحللون مضمونها الفلسفي وبناءها السردي .. إلخ . وينتهي إلى أن تلك القصيدة الغنائية ليست " إلا شعرا عمليا يهدف مباشرة إلى تحقيق غاية معينة " (ص ١٠٨) من مقالته بعنوان : " *Astrohpil and Stella* : Pure and Impure Persuation ". (English Literary Renaissance 2, no. 1 (Winter 1972), pp. 100 - 115.

17) George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (a facsimile reproduction of the 1906 reprint published by A. Constable and Son), into By Baxter Hathaway, ed Edward Arber (Kent. Ohio : Kent State University Press, 1970), p. 39.

١٨) حول نشأة النقد الأدبي بوصفه علما له ضوابطه ، وحرفة لا تقل شأنا عن سائر الحرف الأخرى انظر :

Vernon K. Hall, Jr., *A Short History of Literary Criticism* (New York U. P., 1963) pp. 43 - 44.

19) Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry, Elizabethan Critical Essays*. 2 vols., ed. G. Gregory Smith (Oxford University Press, 1959), I, pp. 150 - 51.

٢٠) في مقدمة مجموع مقالاته *Elizabethan Critical Essays* يذكر ج. جريجوري سميث G. Gregory Smith أن " أعظم الدوافع التي أثارت حركة الدفاع عن الأدب [ويقصد بها رسائل الدفاع عن الشعر والشعراء] كانت في حد ذاتها غير أدبية .. وقد وصم الإليزابيثيون الشعر لأنه غالبا ما يحض على الفسق والمسرح لأنه مدرسة للبذاءة : وكانت حجتهم تنطلق من دوافع اجتماعية وسياسية وشخصية .(p. xiv) .

وعن حملة مجتمع عصر النهضة على الشعر انظر أيضا واينبرج :

A History of Literary Criticism I the Italian Renaissance, II, pp. 797 - 804

21) Sidney, An Apology for Poetry, p. 156.

(*) الهجاء هو تصوير العيوب والمثالب تصويرا ساخرا منفرا ، وهو غرض قديم في كل الآداب الإنسانية ، نجده تارة غرضا عارضا في طوايا قصيدة ، وتارة يشمل القصيدة بأسرها ، وتارة تتناوله ملهاة مسرحية ، أو رواية أو مقالة أدبية . وتتفاوت نبرة الهجاء في العمل الأدبي ما بين هجوم مباشر تخاطب المتلقي دون مواربة ، وسخرية خفية تنساب في ثنايا العمل بصورة غير مباشرة لتدع المتلقي يتوصل بنفسه إلى ما يريد . والعصر الذهبي لشعر الهجاء في انجلترا أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ، ومن أبرز أعلامه : درايدن Dryden ، وبوب Pope ، جونسون Johnson ، وسويفت Swift .

22) Ronald Paulson, ed. *Satire : Modern Essay in Criticism* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentic-Hall, Inc., 1971), p. ix.

٢٣) لأن تعريف القصيدة على هذا النحو يرجع إلى كلينث بروكس Brooks وروبرت بن وارين R. P. Warren في مقدمة كتابهما *فهم الشعر* : *Understanding Poetry* (New York : Henry Holt & Co., 1938) p. 37.

(*) قصيدة ملحمية هجائية ساخرة حمل فيها بوب على الغباء وتبلد الأحاسيس لدى البشر عامة ، وخص الأدباء والمؤلفين الذين لم يرض عنهم بجانب من هجومه . ولم يكن العمل موجها للنيل من أشخاص بأعيانهم ، لأنه يتعرض للرذائل الأدبية بصفة عامة ، ومن ثم أساء نقاد المنشورات تفسيره . وقد نشر منها ثلاثة أجزاء عام ١٧٢٨ باسم مستعار ، ثم أعلن مؤلفها الحقيقي عام ١٧٣٥ ، ونشر العمل كاملا في أجزاء أربعة عام ١٧٤٣ .

24) J. V. Guerinot, *Pamphlet Attacks on Alexandr Pope, 1711 - 1744 : A Descriptive Bibliography* (New York : New York University Press, 1969, pp. iv, vii.

25) Maynard Mack, " The Muse of Satire, " in paulson, ed., *Satire : Modern Essays in Criticism*, pp. 201, 318, 326.

26) Edward Rosenhein, " The Satiric Spectrum, " in Paulson, ed., *Satire : Modern Essays in Criticism*, pp. 318, 327.

(*) في سنة ١٧٠٤ نشر جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) حكاية هجائية نثرية رمزية بعنوان *حكاية حوض Atale of a Tub* ، يهاجم فيها التصنع والرياء والفساد المتفشي بين رجالات المجتمع والكنيسة وأوساط المتعلمين ، ويهجو فيها بصفة خاصة معاصره سير روبرت وولبول

(١٦٦٧ – ١٧٤٥) الذي تولى وزارة الخزانة ورئاسة الوزارة في عهد الملك جورج الأول والملك جورج الثاني .

27) Ibid., p. 326.

28) John Dryden and John Sheffield, Earl of Mulgrave, " An Essay upon Satire, " in *Abthology of Poems on Affairs of State : Augustan Satricial Verse*, 1660 - 1714, ed. George deF. Lord (New Haven : Yale University Press, 1975), pp. 86, 184.

(*) لعل القارىء العربي يتذكر في هذا المقام الدور الاجتماعي والسياسي الذي كان يمثله غرض الهجاء بالنسبة للشعر العربي ، وهو يقرأ بعض نماذجه في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام والعصر الأموي خاصة . فقد كان الهجاء سلاحا أكثر فعالية من سلاح القتال ، لأن الخوف من آثاره الباقية كان يتملك النفوس ، إذ يعرضها لمهانة لا تنمحي ذكراها ، حتى اضطر الخلفاء والولاة إلى تغليظ العقوبة على الشعراء الهجائيين ومطاردتهم بلا هوادة ، وسجنهم ، وإهدار دمائهم في بعض الأحيان .

٢٩) تكشف العناوين التي وضعها جورج لورد George Lord لأبواب مجموعة البالغ سبعة مجلدات من شعر الهجاء الاجتماعي والسياسي بين سنتي ١٦٦٠ – ١٧١٤ ، عن تلك الخصائص. فمن ذلك مثلا عنوان " حرب الكلمات " التي تندرج تحته قصائد هجائية تنقض قصائد أخرى [نقائض كالتي نعرفها في الشعر العربي] وتحمل على شخص الشاعر ، وعناوين أخرى مثل: "المؤامرة الكاثوليكية وأزمة إبعاد الملك ١٦٧٧ – ١٦٨١ "، و" محاكمة شافتسبري وموته"، وتمرد مونماوث ، يونيو ويوليو ١٦٨٥ "، و" مخاوف الغزو ، ربيع وصيف ١٦٨٨ " إلى غير ذلك من المناسبات التاريخية والاجتماعية المحدودة ، التي استمد منها الشعراء موضوعات قصائدهم . فتخيل أيها القارىء المعاصر أنك تقرأ مئات القصائد المعاصرة عن المفاوضات التي دارت لعقد معاهدة الحد من الأسلحة الاستراتيجية ، أو التضخم الاقتصادي ، أو انتخابات الرئاسة ، وقارن بين مفهومنا للشعر ومفهوم الأوغسطينيين له !!

30) See Edward Niles Hooker, " Pope on Wit : The " Essay on Criticism, " *Seventeenth Century. Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope by Richard Foster Jones and Others Writing in His Honor*, ed. Franis R. Jhnson et al., (Stanford : Stanford University Press, 1951), pp. 225 - 46.

(*) المنشور أو العجالة Pamphlet هو مؤلف قصير يكون غالبا فيما يشبه الكراسة ، يطبع بشكل رخيص ويوزع على نطاق واسع ، ويتناول بطريقة هجائية ساخرة أمرا من الأمور العامة ، سياسية أو اجتماعية ، أو فردا من الأفراد . وقد انتشرت المنشورات في ذلك العصر بين الأدباء الذين انقسموا على أنفسهم إزاء القضايا العامة.

31) Guerinot, Pamphlet Attacks on Alexander Pope, p. xiv.

(*) هنري هوم Home أو لوردكيمس (١٦٩٦ – ١٧٨٢) قاض وعالم نفس اسكتلندي ، وصاحب مؤلفات لعل أشهرها وأكثرها ذيوعا بين القراء : *مقدمة في فن التفكير* (١٧٦١) ، *وعناصر النقد* (١٧٦٢) . أما ريتشاردز (١٨٩٣ – ١٩٧٩) فهو الناقد الأدبي وعالم اللغة الإنجليزي المشهور ، ومؤلف المصنفات النقدية المشهورة *مبادىء النقد الأدبي* ، *والنقد العملي* ، *ومعنى المعنى* (بالإشتراك مع أوجدن) .

٣٢) لمعلومات وافية عن هذا الموضوع ، انظر :

A. S. Collins, *Authorship in the days of Johnson, Being a study of Relation between Author, Patron, Publisher, and Public*, 1726 - 1780. (London : Robert Holden & Co., 1927).

33) Christopher Caudwell, Illusion and reality (London : Laurence and Wishart, 1937), p. 86.

34) Bertrand H. Bronson, *Facets of the Enlightenement* (Berkeley and Los Angeles : University of Cliforna Press, 1968), p. 302.

(*) انظر ما سبق من تعريف به في بداية الحديث عن العصر الكلاسيكي .

35) Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism in literary Criticism in England*, 1660 - 1800, ed. Gerald Wester Chapman (New York : Alfred A. Knopf, 1966), pp. 310 - 11. 36. Ibid., p. 311.

36) Ibid., p. 311.

37) " English Neoclassical Criticism : An Outline Sketch, " in *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, ed. With an introduction by R.S. Crane (Chicago University of Chicago Press), p. 376.

٣٨) ينبع هذا الاعتقاد من تصور أفلاطوني يقوم على تعارض بين الوجود المادي والوجود الروحي . ويرى شيلي أن في العالم نوعين من الخير : خير روحي " دائم ، وكوني ، وأبدي "، وخير مادي زائل ومحدود . والنوع الثاني من الخير " يقمع إلحاح متطلبات طبيعتنا الحيوانية .. ويؤمّن حياة البشر .. ويصرف عنها هذيان الخرافات . ويحقق قدراً من التجمل المشترك بينهم بما فيه صالح كل منهم ". وكل هذه الغايات أقل شأناً مما يمكن أن يحققه الشعر ، لأن الشعر (وهنا تتردد أصداء آراء وردزورث) " يقوي المشاعر ويطهرها ، ويوسّع الخيال ، ويضفي لمسة روحية على المدارك والأحاسيس ".

39) Percy Basshe Shelley, *A Defence of Poetry*, in Smith and Parks, eds., *The Great Critics*, pp. 563 - 64.

٤٠) حين يذكر أن شعر دانتي الذي " أدرك أسرار الحب الدقيقة " " *أطلق الشرارة التي أشعلت النهضة* ، وأن شعراء النهضة عبّدوا الطريق لميلاد العلم الحديث . انظر : Shelley, *A Defence of Poetry*, pp. 571 - 77.

41) Ibid., p. 575.

٤٢) Ibid., pp. 562 - 583; words worth observations, p. 209 . وتزايدت حدة هذه النغمة حتى نهاية القرن ١٩ ، " وصار وصف الشعر بهذه الصفات مبالغاً فيه .. حتى ليعتقد المرء أن الفيكتوريين الأوائل قد أحاطوا الشاعر بهالة من التوحش المرعب " انظر :

Alba H. Warren Jr., *English Poetic Theory*, 1925 - 63, (New York : Octagon Books, 1966), p. 216.

43) Thomas Carlyle, " The Hero as Poet, " in *on Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, ed. with an introduction by Carl Niemeyer (Lincol : University of Nebraska Press, 1988), p. 113.

وعن صلة الفنانين الرومانسيين الاقتصادية والاجتماعية بمجتمعهم انظر :

J. W. Saunders, *The Profession of English Letters*, (London : Routledge and Kegan Paul, 1946) pp. 146 - 98.

44) Saunders, *The Profession of English Letters*, pp. 161, 163.

45) Caundwell, Iluesion and readity, p. 102.

46) Wordsworth, *Observations*, p. 509; Shelley, *A Defense of Poetry*, p. 583: Carlyle, " The Hero as Poet, " p. 14.

47) Saunders, *The Profession of English Letters* pp. 160 - 61; Warren, *English Poetic Theory*, p. 222.

48) John Sturat Mill, *The Early Draft of John Stuart* Mill's *Autobiography*, ed. Jack Stillinger (Urbana : University of Illinois Press, 1961), p. 125: John sturat Mill, " What is Poetry ? " in *Essay on Poetry*, ed. F. Parvin sharpless Colombia : University of South Carolina Press, 1976), p. 12.

49) Walter Pater, *Appreciations, with an Essay on Style* (London : MacMillan and Co., 1985), pp. 61, 62.

50) Matthew Arnold " The Study of Poetry, " *Essays in Criticism, Second Series* (London MacMillan and Co., 1958) pp. 2-3; Matthw Arnold, " Swetness and Light, "Chapter I of *Culture and Anarchy*, rpt. In *Lectures and Essays in Criticism*, ed. R. H. Super (Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1962), p. 113.

51) Matthw Arnold. " The Function of Criticism at the Present Time, " in Super, ed., *lectures and Essays in Criticism*, ". 270.

٥٢) ما بين بداية القرن ١٨ ونهاية القرن ١٩ حدث انقلاب كبير في تصور النقـــاد لمفـهوم الأدب ، وكان مرد ذلك إلى اختلافهم إيجابا وسلبا حول شعر بوب باعتباره أحد كبار شـــعراء العصــر . ولكن هجوم ماثيو آرنولد على هذا الشاعر مهد الطريق أخيرا لظهور مفهوم معتدل للشعر الجيـد أو الخالد . فبعد أن حدد رؤيته للشعر الحق في مقالته "*دراسة الشعر The Study of Poetry*" التي اعتمدنا عليها في صلب البحث ، أنكر أن يكون في أشعار درايدن وبوب شيء منه . ذلــك لأن عصرهما شهد تحرر انجلترا من قبضة الدين ، وأولى اهتماما كبيرا للعقل ، وأهمــل حيـاة الروح وقيد انطلاقها ، واتسم بكثير من الانتظام والتناسق والدقة والتوازن ، وهي صفات تحـدث صوت الشعر وتؤدي إلى إبداع نثري جيد . ومن ثم أعوز شعر بوب تلك " الرحابــة الشــعرية ، وانطلاقة الروح ، واتساع الرؤية ، وعذوبة التعبير ". راجـــع : ." The Study of Poetry " *Essays in Criticism pp. 23 - 24.*

53) I. A. Richards, with C. K. Ogden and James Wood, *The Foundations of Aethetics* (New York : George All and Unwin. 1925, 2nd edition), pp. 74 - 78.

54) I. A. Richards, *Science and Poetry* (New York : W. W. Norton and Co., 1926), p. 20.

55) T. S. Eliot, " The Metaphysical Poets, " *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. with an introduction by Frank Kermode (New York : Harcourt Brace Jovanovich, Farrar, Straus and Giroux, 1975), p. 64.

56) T. S. Eliot, ' Hamlet, " in ibid.

57) T. S. Eliot, ' Tradition and the Individual talent, " in ibid., pp. 42 - 43.

58) Roland Barthes, " Sciency versus Literature, " *The Times Literary Supplement* (September 28, 1967), as reprinted in Structuralism : A Reader, ed. Michael Lane (New York : Basic Books, 1970), 411.

(*) الأنطولوجيا Ontology أو علم الوجود هو دراسة طبيعة الأشياء وجوهرها وخواصها الأولى وعلاقة بعضها ببعض ، وذلك بصفة عامة دون التعرض لتفاصيلها الخاصة ، ويطلق عليها أيضا "الميتافيزيقيا العامة ".

59) Brooks and Warren, *Understanding Poetry*, p. xxxvii.

60) René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York : Harcourt, Brace and Co., 1956), p. 144.

61) Brooks and Warren, " Letter to the Teacher, " *Understanding Poetry*, p. xi.

(*) مصطلح صاغه الناقدان المذكوران في كتابهما المعنون *الأيقونة اللفظية* *Verbal Icon* (١٩٥٤) ويعني " الخلط بين القصيدة وما تحدثه من نتائج وآثار على نفس المتلقي "؛ وذلك في رأيهما خطأ نقدي ، ووهم لا ينبغي أن يقع في شراكه الناقد الحصيف .

62) Beardsley and Wimsatt, " The Affective Fallacy." in *The Verbal Icon*. p. 21.

63) Beardsley and Wimsatt, " The Affective Fallacy." p. 21.

(*) يعتمد النقاد الجدد / الشكلانيون في تحليل النصوص الشعرية على هذه التقنيات البلاغية التي تشكل نسيج النص ومعناه . وقد صارت جزءا لا يتجزأ من منهجهم النقدي في البحث عن المعنى الكلي للنص ، وإن أسرفوا في توظيفها إسرافا دعا بعض عمدائهم إلى التحذير من مغبة ذلك ، بل إن وليم إمبسون Empson انصرف عنها بعدما رأى مغالاة البعض في القراءة البيانية الفاحصة . rhetorical close - reading انظر : Encylopedia of Literature and Criticism, (Routledge, London, 1990) pp. 38 40.

(**) *والدين Walden* أو الحياة في الغابات *Life in the woods* رواية كتبها الروائي الأمريكي هنري ديفيد ثورو H. D. Thoreau (١٨١٧ - ١٨٦٢) ، ونشرت سنة ١٨٥٤ . وهو كاتب اشتهر بزهده ونزعته الإشراقية ، وحبه للطبيعة ، وتمرده على قيم العالم المادية ، ومعارضته للعبودية ، وميله إلى حياة البساطة ، حتى إنه اتخذ لنفسه كوخا في الغابة عاش فيه بقية حياته . وتقص روايته المذكورة أحداث هذه الفترة من حياة المؤلف ، وتمتزج فيها أفكاره الخاصة بتصوير مظاهر الطبيعة من حوله امتزاجا أشبه بالحلول والفناء .

64) Walter Benn Michaels, " *Walden's False Bottoms*, " Glyph I : Johns *Hopkins Textual Studies*, ed. Samuel Weber and Henry Sussman (Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1977), pp. 132 - 49.

* * *

البند

بحث في الخصائص النوعية*

عبدالله إبراهيم

(*) كتب هذا البحث للمساهمة في الموسوعة التي اصدرتها جامعة كمبردج بعنوان (the cambridge History of Arabic Litterature)، ثم عرض ونوقش في ملتقى (ابن رشيق) للنقد الادبي الذي عقد بالقيروان. تونس في كانون الاول/ ديسمبر ١٩٧م.

١. الخلفيات والمحاضن الثقافية

يكشف البحث التاريخي والنقدي الذي خصص لموضوع " الأنواع الأدبية " في الثقافة العربية عن حالة متوترة من عدم الاتفاق بين مؤرخي الأدب والنقاد فيما يخص هذه القضية الشائكة ، ويعود ذلك إلى الإخفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط والقواعد التي يمكن الاهتداء بها لصياغة نتائج مقبولة وشبه نهائية . وواقع الحال فإن البحث في موضوع " الأنواع الأدبية " والصعوبات الجمّة التي تعترضه، لا تقتصر على الأدب العربي ، إنما الأمر يمثل مشكلة مزمنة في تاريخ الآداب العالمية ، فمنذ أرسطو يثار دائماً موضوع البحث في هذه القضية، وتستجدُّ آراء وكشوفات ، وفي ضوء ذلك يعاد ربط كثير من أشكال التعبير الأدبي بأصول مهملة، أو يصار إلى توسيع مفهوم "الجنس" أو " النوع " أو " النمط " أو " الشكل " ومثل ذلك نجده عند "باختين" في ربطه الرواية بمظاهر التعبير الكرنفالية[١]، فيما كان الشائع أنها سليلة الملحمة ، وعند " جنيت " في توسيع مفهوم النوع ، وإعادة دمج بعض الأنواع والأشكال ببعضها ، وإحداث تفريعات وتطويرات في التصورات الموروثة حول ذلك منذ أرسطو ، وبلورتها ضمن إطار مفهوم "جامع النص"[٢]. على أن البحث في هذا الموضوع ، في دائرة الثقافة العربية ، حاول ، دون أن يفلح ، في التوفيق بين البحث في تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة ، والخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن يفضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي ، الأمر الذي لا يوفر في غالب الأحيان إمكانيات لأي

نجاح متوقع . ظهر هذا الخلط في القديم حينما تم البحث في أيهما أسبق الشعر أم النثر ؟ وما أسباب ظهورهما ؟وذلك أدى إلى القول بـ " نظرية التوقيف الإلهي " التي قال بها الباقلاني[٣] (٤٠٣ – ١٠١٢) أو القول بـ " نظرية المواضعة والإصطلاح " التي أشار إليها الباقلاني وتبناها ابن رشيق القيرواني[٤] (٤٥٣ – ١٠٦١) بعد أن أكدها النهشلي[٥]، وهو أستاذ القيرواني ، وكان قد سبق ذلك البحث في عصر ظهور الشعر ، وهو أمر استأثر باهتمام أبي عمرو بن العلاء (١٤٥ – ٧٥٢) والأصمعي (٢١٥ – ٨٣٠) وابن سلاّم (٢٣٢ – ٨٤٦) والجاحظ (٢٥٥ – ٨٦٩) وغيرهم[٦].

إلى ذلك نشب خلاف شديد حول خصائص النوع الأدبي، ومثال ذلك التباين في النظر إلى خصائص النص الشعري بين مجموعة من النقاد مثل ابن طباطبا (٣٢٢ – ٩٣٤) وقدامة بن جعفر (٣٢٦ – ٩٣٨)، على سبيل المثال ، وهما يعتبران الشعر كلاماً موزوناً ومقفى له معنى[٧] ومجموعة من الفلاسفة مثل الفارابي (٣٥٥ – ٩٥٠) وابن سينا (٤٢٨ – ١٠٣٧) وابن رشد (٥٩٥ – ١١٩٨) الذين يضيفون أنه كلام مخيّل قوامه الأقاويل الشعرية[٨]. وجدير بالذكر أن هذه الاختلافات التي أثيرت قديماً لم تزل إلى الآن معلّقة ، ويُجدّد بحثها بين حين وآخر ، والملاحظ أنه كلما أثيرت قضايا مثل هذه ، ظهرت فكرة البحث عن الأصول والريادة ، وهو أمر نجده في قضية أصول المقامات ، وأصول السير الذاتية والشعبيّة ، وأصول الحكايات الخرافيّة ، وأصول الموشحات، عند القدماء . ونجدها عند المحدثين في بحثهم عن أصول الرواية والمسرح والشعر الحر وقصيدة النثر . وظاهرة " تأصيل " مظاهر التعبير الأدبي ، بوصفها ظاهرة تتصل بتاريخ الأدب ، استبدّت بالبحث ، ودفعت إلى الوراء بالإهتمام الذي كان ينبغي أن ينصرف إلى

استكشاف الخصائص الفنيّة للأنواع الأدبيّة . لكنّ القضيّة الأساسية التي يمكن الوقوف عليها هنا ، هي أنه في الوقت الذي بُذل فيه جهد للبحث في أصول الأجناس الرئيسة الكبرى كالشعر وأنواعه والنثر وأنواعه ، لم يكد يبذل جهد يذكر لدراسة الخصائص الفنيّة ، وتواريخ ظهور أشكال تعبيرية كثيرة انفصلت عن تلك الأجناس الكبرى ، وكوّنت داخل خارطة الأدب العربي مواقع خاصة لها ، وهي أشكال تعبيرية شعرية ونثرية تكاثر ظهورها ، بعد أفول الحقبة الذهبيّة للأدب العربي ، التي تعتبر نهاية القرن الخامس الهجري (الثاني عشر الميلادي) الحد الرمزي لها . فمنذ هذا القرن بدأ الأدب العربي يتشقق إلى أشكال تخرج عن أنواعه الأساسية ، وتزدهر في مناطق مختلفة ، ويمكن اعتبارها أنواعاً فرعية بحسب مفهوم باختين Sub-genre .

لقد انتبه ابن خلدون (٨٠٨ – ١٤٠٦) إلى ظاهرة التشقق هذه، وعزاها إلى أنّ لغة البلاد الجديدة ، خارج شبه الجزيرة العربية التي اعتبرت الموطن الأصلي للجذور الدلالية الفصيحة للغة العربية ، قد اختلفت بعض الشيء ، بسبب المؤثرات الثقافية ، عن اللغة الأم[٩]. فاللغة كائن تداولي يتفاعل بتأثير من الطبيعة التراسلية بين المتعلمين ، ونظراً إلى أنّ الدول العربية الإسلامية قد ضمّت بين أطرافها مواطن حضارية لها ثقافات مختلفة ، سواء كان ذلك في العراق أو سوريا أو شمال أفريقيا أو الأندلس ، وأن تلك الثقافات لم تطمس ، إنما تفاعلت مع اللغة العربيّة ، فأنتجت ثقافة ، بل ثقافات ، لها طوابع محليّة ، فهي والحال هذه متصلة ومنفصلة في الوقت نفسه بثقافة شبه الجزيرة ، إنها متصلة بها ، لأن كثيراً من مظاهرها يترتب في ضوء القواعد الأسلوبية والبنائية والدلالية للغة العربية الفصحى ، التي كانت وسيلة التعبير الأساسية للثقافة ، وهي منفصلة عنها ، لأنها تستلهم التقاليد ،

والموروثات الشعبيّة للمجموعات العرقية ، والدينيّة التي طوّرت ضروباً مختلفة من الثقافات الخاصة داخل ذلك الإطار العام . ومن الطبيعي أن تتباين أشكال التعبير في الثقافة السائدة بين هذه المنطقة وتلك ، فلا يمكن تصور مماثلة كاملة بين صيغ تعبير تؤدي وظائف محددة بين سكان الصحراء وسكان المدن ، أو الجبال أو الشواطىء ، كما أن انبعاث الموروثات القديمة ، واللغات وبقايا العقائد ، والتقاليد ، واستمرارها أو تكيّفها ، يقود لا محالة إلى تمايز في درجات التعبير وأشكاله. وهو أمر ينمّي مع مرور الزمن أشكالاً جديدة. وهذه الأشكال وهي الأكثر التصاقاً بالبيئات الشعبية المحلية ، سواء باستثمار الموضوعات الموجودة في تلك البيئات ، أو الاستعانة باللهجات السائدة ، أو الصيغ الأسلوبية المتداولة ، تلجأ وهي تمارس نوعاً من الخروج على أنماط التعبير الكبرى إلى نوع من انتهاك القواعد التي رسختها مع الزمن تلك الأنماط. وفي الغالب فإنها لا توقّر الثقافة الرسمية المتعالمة التي تحولت إلى قوالب جامدة ، تفرض أطرها العامة كنوع من التقليد ، دون أن تنتبه إلى خلوّها من الحيوية والتجدّد . وإنه لمن المعروف أن الثقافة الرسمية السائدة تتواطأ مع السلطة ، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويغ أفعالها ، فيما تطوّر الثقافات المحلية أنواعاً مختلفة من الرفض وعدم القبول ، وحيثما تتعدد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوع الثقافات وتختلف الرؤى والتصورات، وحيثما تتجمّد الحياة في تضاعيف الثقافة العامة ، وتخمد الاجتهادات ويتعثر التجديد ، وتتشكل قوالب فارغة تمثل ركائز صلبة لثقافة توقفت عن العطاء الحقيقي ، تنبعث دماء الابتكار في ثنايا الثقافات المحلية الخاصة . وهنا تتوازى ثقافتان : ثقافة تجريدية تقرّ بالثبات ، وتبجّل الماضي ، وتوقّر المقولات ، وتضع بينها وبين موضوعاتها مسافة ، لأن آلياتها تشتغل

ضمن أطر وقوالب ، لا تأخذ في الاعتبار حاجات التغيّر ، وثقافة حسية وتشخيصية ، لا تقر بالثبات ، ولا تؤمن بالصفاء ، إنما تتكون من موارد عدة ، وهي لا تعزل نفسها عن العالم الذي تظهر فيه ، إنما تنشغل به انشغالاً مباشراً ، وللتعبير عنه ، لا تتردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة ، ولا تخشى من إثارة موضوعات مختلف حولها . إنها ثقافة انتهاكية وغير امتثالية . وفيما تثبّت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي انتجتها في ذروة تطورها ، تقوم الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجددة . وفيما تريد تلك إخضاع الحياة لأطرها الثابتة، تريد هذه أن تتوافق أشكال التعبير في اطراد متقدم مع تجدد الحياة .

إنّ معظم المصادر الفكرية والأدبية والتاريخية تتفق على أن نهاية القرن الخامس الهجري ، هي الفاصلة الرمزية بين مرحلتين من مراحل الثقافة العربية ؛ مرحلة صعود وتألق وتوهج عمّ كل النشاطات اللغوية والأدبية والفلسفية والعلمية والتاريخية ، وخلالها ترسخت أبرز الأسس والقواعد التي تميّز تلك الثقافة ، ومرحلة انحدار شهدت خفوتاً وتقهقراً لا يخفى في كل تلك النشاطات ، والاستثناءات المتناثرة هنا وهناك لا تنهض دليلاً على نقض حالة الانحدار العام . وما يلاحظ أنّ القوالب التي تشكلت في المرحلة الأولى ، وكانت معبأة بكل ما هو حيوي وجديد ، قد فرّغت من محتوياتها في المرحلة الثانية ، وظلت تمارس سلطتها بوصفها قوالب جامدة ، في حقبة تاريخية شهدت تفككاً سياسياً واجتماعياً ، وذلك أفضى إلى سيادة أنماط ثقافية متعالية على الوقائع والأحداث المستجدّة ، وهو أمر فرض ظهور أنماط بديلة متصلة بتلك الوقائع والأحداث ومعبّرة عنها . وبقدر تعلّق الأمر بالأدب ، فإنه في هذه الفترة بدأت تظهر إلى العيان تلك " الأنواع الفرعية " من ذلك : الأنواع السردية التي تمثلها السير الشعبية والحكايات الخرافية ، والأنواع

الشعرية الفرعية : كالموشحات والأزجال في الأندلس و "عروض البلد " في المغرب و" المواليا " و" القوما " و" كان وكان " و" دوبيت " في المشرق ، وبخاصة العراق ، والشعر الملحون المسمى بـ " الحميني " في اليمن . وهي جميعها فنون مستحدثة أو بتعبير ابن خلدون فنون "مولّدة ".

والمؤثرات الثقافية العامة التي أدّت إلى ظهور الأشكال التعبيرية، هي ذاتها التي أدت إلى ظهور " البند " بوصفه شكلاً تعبيرياً جديداً .

٢ – إشكالية الدلالة الإصطلاحيّة

يعتبر " البند " أحد الأشكال التعبيرية الأدبية التي ظهرت في خضمّ التشققات الكثيرة ، التي شهدها الأدب العربي القديم ، وهي الأشكال التي أشرنا من قبل إليها ، والتي أفرزتها ثقافات محلية ، ضاقت فيما يبدو بقوالب الثقافة العالمة ، ولهذا لم تلتزم بكثير من قواعدها وأساليبها القولية ، و" البند " شأنه شأن الموشحات والأزجال والقوما والكان وكان والدوبيت والحميني والمواليا وعروض البلد وكثير من أشكال التعبير النثري التي شاعت في العصور المتأخرة ، لم يمتثل للأبنية الإيقاعية والأسلوبية واللفظيّة التي رسخها الأدب العربي التقليدي، فلجأ إلى تهجين نظمه الإيقاعية والأسلوبية واللفظية بما يوافق المحضن الثقافي المباشر الذي أدى إلى ظهوره ، ونظراً إلى أنّ ظهوره وشيوعه قد عُرف في العراق الجنوبي وامتداداته الشرقية والجنوبية ، وهذه المنطقة عرفت منذ القدم تداخلات ثقافية ولغوية ودينية وعرقية : عربية وفارسية وتركية وإسلامية ومسيحية ومجوسية ، فضلاً عن باقة متنوعة من العقائد الشعبية والمذاهب والطوائف والتطلعات المتعارضة ،

فإن "البند " قد تمثل هذه المؤثرات الخصبة ، وأثرت فيه ، واستجاب هو لكثير من خصائصها ، سواء في " التسمية " أو النظم الإيقاعية أو الموضوعات .

حينما أثار الباحث العراقي عبدالكريم الدجيلي في منتصف القرن العشرين أمر الاهتمام بـ " البند " بوصفه موضوعاً أدبياً قابلاً للبحث والدراسة ، جرى تنقيب في أصول هذا الضرب من التعبير الأدبي ، وهو تنقيب عمّق الاهتمامات البسيطة والثانوية والمتناثرة التي دارت حول هذا الموضوع منذ مطلع القرن . لقد سعى الدجيلي في كتابه " البند في الأدب العربي : تاريخه ونصوصه " إلى تحقيق أهداف عدة ، منها أنه أظهر أمام الأنظار قرابة مائة نص لأربعين " كاتباً " ، انتقاها من المظان المخطوطة ، وقام بتدوين بعضها مباشرة عن ألسنة الحفّاظ . وعملية التدوين هذه نهضت بمهمة تصفية كثير من الشوائب اللفظيّة والإيقاعية الشائعة في تلك النصوص الشفاهية، وهو ما سيؤثر مباشرة في معرفة حالة " البند " في وضعه الشفاهي . إلى ذلك فإنه بحث في الدلالة اللغوية والإصطلاحية لـ " البند " واجتهد في تنظيم تاريخ لنشأته .

وبظهور كتاب الدجيلي ، وضعت أمام الباحثين في تاريخ الأدب العربي ، وبخاصة في العراق ، مادة مثيرة للجدل ، سواء في تسميتها أو تاريخها أو نوعها أو خصائصها الفنية ، وقد أثير حول كل ذلك خلاف عميق .

إن الدلالة اللغوية لـ " البند " استأثرت باهتمام كل الباحثين الذين اهتموا بهذا الموضوع . وواقع الحال ، فإن الدلالة اللغوية لا تقربنا كثيرا إلى الإصطلاحية ، فالغالب أن المفردة ذات أصل أعجمي دخلت العربية في إطار الاستعارات المتبادلة بين اللغة العربية وجاراتها ، كجزء من التأثيرات المتبادلة بين ثقافات هذه المنطقة ، وأصبحت كلمة

"بند " تعني ، في المعجم العربي : الراية أو العلم ، أو ما يتصل بهما بوصفهما إشارتين حربيتين . ويبدو طبقاً لـ " فولرز " في معجمه الفارسي – اللاتيني ، أنّ دلالة " بند " في الفارسية تحيل على الخيال والفكر والتوقّع ، إلاّ أنّ أحد كبار اللغويين المحدثين وهو الأب أنستاس ماري الكرملي (١٣٦٧ – ١٩٤٧) قد توصّل إلى شيء من ذلك بالاعتماد على جهود المستشرق " دوزي " الذي له باع في الدراسات اللغوية والمعجمية ، فقرر بأن " البند " يمكن أن ينصرف إلى ما يتصل بالألاعيب البلاغية والفكرية . وما يترشح عن تنقيبات فولزر ودوزي والكرملي اللغوية هو أن " البند " شكل من التعبير الأدبي المبتكر، إلا أنه لم يجزم أحد بعد في " نوع " هذا الشكل . وكان موضوع انتماء " البند " إلى نوع" ما قد شكل بحد ذاته معضلة بين الباحثين ، وحينما سئل الشاعر جميل صدقي الزهاوي (١٣٥٥ – ١٩٣٦) عن ذلك ، كان جوابه أنه " الحلقة الوسطى بين النظم والنثر "[١٠] . وهذه الإشارة إلى أنه تعبير مهجن من النظم والنثر ، وكأنه أداة ربط، بعث الاهتمام عند الدارسين ، فانقسموا إلى فئات مختلفة ، تحاول كل واحدة منها أن تبرهن على أن " البند" متصل بنوع أدبي ، فثمة فئة أولى ذهبت إلى أنه : كلام منظوم يقوم على تفعيلة محددة ومكررة تباعا طوال النص، لكن قوافيه وضروبه متغيرة بما لا يؤثر في سياق الوزن ، كما أن أبياته متغيرة في عدد أجزائها ، وكل بيت يتكون من شطر واحد[١١] فيما اعتبرت فئة ثانية أنه شعر، بل هو أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر، كونه يعتمد على تفعيلة أحد بحور الشعر العربي القديم ، وهو " الهزج " ولا يتقيد بأسلوب الشطرين ، وهو الأسلوب التقليدي الموروث في الشعر العربي[١٢] وثمة فئة ثالثة اعتبرته كلاما مسجعا موزونا أشبه ما يكون بالشعر النثري[١٣]، وهناك فئة رابعة أدرجته ضمن الألغاز والأحاجي والمعميات ، وهي فنون أدبية غامضة الانتساب تندرج ضمن الصناعات اللفظية التي أولع بها المتأخرون ،

وقررت هذه الفئة أن " البند " نوع من السجع الذي بُنيت جمله على التوقيع ، وقُسّمت إلى أجزاء قصيرة من العروض تنتظم أوزاناً مختلفة فتكسبها شيئاً من الشعر وهي ليست منه ، وتلك صناعة في النثر لا يعرف مخترعها ، ولكن الكلام كله لا يخلو من بعض جمل تتفق مع هذا النوع قريباً أو بعيداً ، ولاسيما بعض أسجاع العرب[١٤]. وأخيراً يأتي رأي الزهاوي – وهو الأسبق تاريخياً – ليعلّق البت في الأمر ، فيقرر أنه حلقة وسطى بين النظم والنثر .

تثير تعريفات " البند " المذكورة والتي أوردنا نماذج منها ، أكثر من مشكلة فثمة من يلحقه بـ " النظم " وثمة من ينسبه إلى " الشعر " وفي الأدب العربي هنالك اختلاف بين هذين التعبيرين ، فالأول يقصد به كل كلام أخضع لوزن وقافية ، فيما يقصد بالثاني الكلام التخيلي الذي ينطوي على خصائص أدبية شعرية مع الأخذ في الاعتبار شرط الوزن . وثمة من يعتبره نثراً أو صناعة لفظية تستعين بالسجع . ومن الواضح أن الاختلافات كبيرة بين هذه الآراء . وذلك يعود فيما نرى إلى أن كل الدارسين الذين انتظموا ضمن تلك الفئات انصبّ اهتمامهم على عنصر واحد من عناصر ذلك التعبير الأدبي ، وهو : حضور الوزن والقافية أو غيابهما ، فالذين عثروا على نظام إيقاعي ثابت ومتواتر يخضع لتفعيلة معينة – وهؤلاء على اختلاف كبير حول تلك التفعيلة كما سنرى ، وعليه فهم مختلفون في البحر الشعري الذي يُنظم فيه البند – خلصوا حالاً إلى أنه شعر دون الأخذ بالاعتبار الخصائص الأدبية الأخرى التي لا يكون النص شعراً إلا بها، أما الذين لم يعثروا على ذلك ، وجعلهم الاضطراب الإيقاعي حائرين بين وجود أوزان وغيابها في تضاعيف نصوص البند ، فقد اعتبروه كلاماً نثرياً مسجعاً ، جرياً على ما ورثته العرب من أقاويل مسجعة ورثها الأدب العربي منذ العصر الجاهلي . وقد ثبّت تلك الصيغ

السجعية القرآنُ الذي جاء معظمه مسجعاً ، وبحسب بحث إحصائي تحليلي قام به " ديفين ستيوارت "[15] فإن نسبة الآيات المسجعة في القرآن هي ٨٥,٩% . وجدير ذكره هنا بأن الأساليب السجعية قد اطّردت خلال العصور الوسطى في النثر العربي ، وبخاصة في الحقبة المتأخرة منها ، بحيث هيمنت على معظم أشكال التعبير النثري ، وكان هذا فيما يبدو هو الذي جعل ابن الأثير (٦٣٧ – ١٢٣٩) على سبيل المثال يشير إلى أن السجع هو نوع من التعبير الشعري الذي يعوّل على الكلمات وليس على المقاطع ، وكان الشاعر أحمد شوقي (١٣٥١ – ١٩٣٢) قد أعلن بأن " السجع شعر العربية الثاني "[16]. وكل هذا يكشف بأن أولئك الذين درسوا " البند " كانت أمامهم أنظمة تعبير جاهزة ، ولم يكن أمامهم إلا إدخال " البند " ضمن هذا النظام أو ذاك ، وحينما جرى تدقيق وتمحيص في البنية الإيقاعية لـ " البند " تشعبت الآراء فقط بين أولئك القائلين بأن " البند " ليس نثراً . وهو ما سنقف عليه في فقرة أخرى ، على أننا نود إثارة أمر متصل بهذه القضية ، إلى درجة تذهب فيها إلى أن الارتباك والتشوش الذي أشرنا إليه قد حصل كثير منه بسببه ، ألا وهو طريقة تدوين نصوص " البند " وبما أنه لم يتم العثور على شكل أصلي وثابت ، وبخاصة عند أوائل كتاب " البند " لطريقة التدوين وشكل ترتيب النص ، باعتباره شفاهياً ، فإن تدوين الباحثين المتأخرين – ومنهم الدجيلي – إنما هو اجتهاد لا نعرف أسبابه ، والمعروف أن الشكل الذي يكون عليه ترتيب النص الأدبي له أهمية فائقة ، في الثقافة العربية، لتحديد نوع انتساب تلك النصوص ، فالترتيب على شطرين يمنح هوية تقليدية موروثة للنص، حتى في حالة كون أبيات الشعر مدورة ، بمعنى أنها متصلة الصدر والعجز بكلمة منقسمة بين تفعيلتين ، وفيما إذا رتبت النصوص على أساس أشطر متعاقبة ، فإن هذا الشكل

يرجع عند الناظر إليها أنها من " الشعر الحر " أما إذا سطر النص دون مراعاة الشكلين المذكورين فالغالب أنه يكون من النثر ، وبما أن تفعيلات بحور الشعر العربي كثيرة العلل والزحافات ، وبخاصة تفعيلات البحور الصافية التي تكرر فيها تفعيلة واحدة ، فإن ظهور علة هنا أو هناك يمكن أن تنقل انتماء قصيدة ما من بحر إلى آخر ، وكلما كثرت العلل والزحافات ازدادت تلك الاحتمالات ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، فإن النثر المسجع هو الآخر ، لا يمكن ضبط درجة النظام الإيقاعي فيه ، بحيث تأتي بعض العبارات فيه مسجعة وموزونة ، فيما يغيب الوزن في أخرى ويحضر السجع ، وأحيانا يغيب الاثنان ، الأمر الذي يرجح حالة الارتباك إذا اطردت السجعات والأوزان في غالب العبارات ، وغابت أحيانا ، وهذا الأمر – أمر البحث عن تعليل مناسب ومقنع – قد ينقل النص من النثر إلى الشعر أو العكس ، وكل هذه الإكراهات تجلت في كثير من البحوث التي اهتمت بـ " البند ". ونظرا إلى إعراب أواخر الكلمات في أثناء الإنشاد أو القراءة ، فإن أمر الإيقاع يزداد خللا . ولتوضيح أبعاد هذه المشكلة نستعين بالمقطع الآتي لأحد أشهر كتاب "البند " وهو " ابن الخلفه (١٢٤٧ – ١٨٣١). الذي يورده الدجيلي بصورة نثرية ، يقول[١٧]:

" ومشمومي ورد لاح في وجنة خد فاح لي عرف شذاه ، وإذا ما جن ليل الشعر من طرته أوضح من غرته صبح سناه ، لو ترانا كلنا يبدي لدى صاحبه العتب ، ويبدي فرط جد مؤلم أضمره القلب سحيرا ، والتقى قمصنا ثوب عفاف قط ما دنس بالإثم سوى اللثم ، لأصبحت من الغيرة في الحيرة ، حتى جئتني من خجل تبدي اعتذارا ، ولأعلنت بذكر الشادن الأهيف سرا وجهرا ... إلخ ".

إن هذه الصورة النثرية للنص ، يمكن بسهولة تحويلها إلى

صورة أبيات متتالية وهو ما يجعلها أشبه بقصيدة الشعر الحر التي تلتزم تفعيلة واحدة دون التقيد بقافية ، والصورة الجديدة ستكون بالشكل الآتي:

" ومشمُومي وردٌ لاحَ في حمرة خدٌ فاحَ لي عُرف شذاه

وإذا ما جنَّ ليلُ الشعر في طرَّته

أوضح من غُرَّته صُبح سناه

لو ترانا كُلّنا يُبدي لدى صاحبه العتب

ويخفي فَرط وجدٍ كامن أضمره القلب سحيراً

والتُّقى قَمّصنا ثوبَ عفافٍ قطُّ ما دُنِّس بالإثم

سوى اللّثم

لأصبحتُ من الغيرة ، في الحيرة

حتى جئتني من خجل تبدي اعتذاراً

ولأعلنت بحب الشادن الأهيف سراً وجهاراً ... إلخ ".

إن هذا الشكل المرتّب على أساس ورود أبيات شعرية لا تتقيد بالعدد ولا تلتزم بالقافية ، ولا تمتثل لتقسيم الشطرين ، يُدخل هذا النص ضمن الشعر الحر ، لأنه يتوفر على الشروط الإيقاعية لذلك الشعر . ولكن مع مراعاة الإعراب في نهايات بعض الجمل ، وقبول كثير من الزحافات والعلل من زيادة ونقص سواء كانت قبيحة أو غير مأنوسة ، ويمكن إعادة ترتيب النص ليكون قصيدة تنتمي إلى الشعر التقليدي ذي الشطرين فيكون في الصورة الآتية . وهو ما قام به جميل الملائكة[١٨]:

ومشمومي ورد لاح في حمر ة خدٍ فاح لي عرف شذاه و

إذا ما جن ليل الشعر في طـــر	ته أوضح من غرتــــه صبـــح
سناه لو ترانـــا كلنـــا يبـــدي	لدى صاحبه الهتب ويخفي فـــر
ط وجد كامن أضرمــــه القلـــب	سحيرا والتقى قمصنـــا ثـــوب
عفاف قط مـــا دنـــس بـــالإثم	سوى اللثم لأصبحت من الغير
ة في الحيرة حتى جئتني من خــــ	جل تبدي اعتـــذارا ولأعلنـــت
بحب الشادن الأهيف ســـرا و	جـــــهار ... إلـــــــخ

إن الملاحظات التي يمكن ذكرها في هذا الترتيب هي : إن النص يمكن أن يأخذ شكل القصيدة العمودية التقليدية ، ولكن من الواضـــح أن ذلك لا يتم إلا بالتمحل وتجاوز كثير من الشروط ومنها ؛ إهمال التقفيـــة وتدوير بعض الأبيات وتقسيم الكلمات بين بيت وآخر كمـــا يلاحـــظ فـــي الأبيات الأول والرابع والسادس ، وفيما يخص التفعيلة الأساسية فإنه مع ملاحظة المشكلات الإعرابية وقبول بعض حالات الخروج على القـــراءة العروضية يمكن أن تخضع القصيدة لـــ " مفاعيلن " ولكن مع وجود مزيد من العلل والزحافات المستكرهة .

واضح أن شكل ترتيب النص يتدخل في شد انتباه القارىء إلـــى نوع ذلك النص ، ونعتقد أن كثيرا من الالتباسات قد حصلت نتيجة لـــهذا السبب ، على أن هذا لا يطمس أمر عـــدم الامتثـــال الكامل لـــلأوزان الخليلية، وعدم المساواة في طول الجمل ، وإهمال القافية إلا في حـــالات نادرة تظهر في جملة أو جملتين ، ثم تختفي لتظهر غيرها ، وهذا الأمـــر بالذات يقوي حجة القائلين بأن " البند " نثر مسجع ، فيما يقـــوي حجـــة القائلين بأنه شعر انصياع الجمل أو الأسطر لبعـــض الأوزان الصافيـــة المعروفة ؛ وعلى هذا فإن البنية الإيقاعية الإشكالية تقوي حجج الخصوم المتعارضة ، لأنها في الوقت الذي تشح في منحهم إيقاعية يحتاجونـــها ، تمنحهم خصيصة أخرى تستخدم ضدهم .

٣. ملابسات ظروف النشأة

أثيرت قضية الأصول التاريخية لـ " البند " كقضية متصلة بتاريخ نشأته، والمكان الذي ظهر فيه والمؤثرات التي تداخلت فيما بينها وأدت إلى ظهوره، وكما نشب خلاف حول دلالة " البند " وحول نوعه، وحول أوزانه، فقد نشب خلاف حول نسبه التاريخي، ولا يخفى أن الخلاف حول هذا الموضوع سببه سيطرة ذهنية التأصيل التي تصرُّ دائماً في البحث عن أصل بدئي ونقي للظواهر الثقافية. ويمكن تصفية ذلك الخلاف وتصنيفه إلى الاتجاهات الآتية: اتجاه أول، يمثله محمد الهاشمي الذي يعتبر من أوائل الباحثين في هذا الموضوع، ومؤدّاه أن أول نص من نصوص (البند) ينسب إلى اللغوي المعروف ابن دريد (٣٢١ – ٩٣٣). وأن أول من كتبه هم العراقيون، ولم يعرف إلا في العراق[١٩] وحجته هذه تنهض على وجود نص قصير أورده الباقلاّني (٤٠٣ – ١٠١٢) في كتابه " إعجاز القرآن" في سياق مناقشة تفصيلية حول نفي الشعر عن القرآن، وفيها ذهب الباقلاّني إلى دحض الحجة القائلة بأن في القرآن كلاماً موزوناً كوزن الشعر، وإن كان غير مقفى، بل هو مزاوج متساوي الضروب، فكان ردّه أنه من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً وهنا أتى بالنص الآتي دليلاً على ذلك الضرب من الكلام، وهو النص الذي اعتبره الهاشمي أول بند[٢٠].

رُبّ أخ كنت به مغتبطاً	أشدُّ كفّي بعُرا صُحبته
تمسّكاً مني بالودِّ ولا	أحسبُه يزهد في ذي أمل
تمسّكاً مني بالودّ : لا	أحسبُه يغيِّر العهد ولا
يحول عنه أبداً	فخاب فيه أملي

وجدير بالذكر أن هذا النص يرد في كتاب الباقلاني بالشكل الموجود في أعلاه ، لكن الدجيلي ، يورد عن الهاشمي النص ، المنقول في الأصل عن مخطوط محفوظ في دار الكتب المصرية في شكل نثر مسترسل . فيما يثبّت أحمد مطلوب النص نفسه بصورة أشطر متتالية تماثل نظام قصيدة التفعيلة المعروفة بالشعر الحر . وهذه الأشكال تثير كثيراً من الالتباسات كما كنا قد أشرنا . إلا أن الرأي جوبه بنوع من الرفض ، استناداً إلى أن كلاماً ضعيفاً مثل هذا لا يصدر عن لغوي كبير مثل ابن دريد ، فضلاً عن أن النص جاء في غالبه على بحر " الرجز " فيما يغلب على " البند " بحر " الهزج " إلى جانب عدم الانتظام والتوازن بين الأجزاء[٢١]. وهنالك اتجاه آخر ، يمثله الشاعر الزهاوي والأب الكرملي ومفاده أن " البند " يتحدّر من أصول فارسية وتركية ، وأن العراقيين اقتبسوه ، وبخاصة من الفرس ، وذلك أن من معاني " البند " البيت الذي له قافية تختلف عن قوافي سائر الأبيات الأخرى[٢٢]، وهو شعر شائع في فارس ويعتبر من الفنون المهجّنة وغير الأصيلة ويقسم إلى قسمين الأول : وهو " ترجيع بند " وهو عبارة عن منظومة مقسمة إلى أقسام أو بنود بحيث تكون جميع هذه الأقسام متفقة في الوزن مختلفة في القافية ، فلكل قسم منها قافية خاصة ، ولا يشترط في هذه الأقسام أن تبنى على عدد معين من الأبيات ، بل تترك للشاعر حرية اختيار العدد ، ويأتي على مجموعة من الأوزان كالهزج والرمل والمضارع والخفيف وغير ذلك ، وأغراضه متعددة كالمديح والرثاء وقد ظهر في الأدب الفارسي منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ونظم فيه كبار شعراء الفرس بين القرن الثاني عشر والقرن التاسع شعر مثل " الفرخي السيستاني " و" السنائي الغزنوي." و"عبدالواسع الجبلي " و" جمال الدين الأصفهاني " و"الخاقاني" و" جلال

الدين الرومي " و" سعدي الشيرازي " و" حافظ الشيرازي " و" نعمة الله الكرماني " و" عبدالرحمن الجامي " و" المحتشم الكاشاني " و" عرفي الشيرازي " و" الهاتف الأصفهاني " و" الصباحي الكاشاني ". أما القسم الثاني فهو " تركيب بند " وهو ثلاثة أنواع ، نوع يرد فيه بين كل بند وآخر بيت مختلف ، ولكنه يتفق في القافية والروي مع نظائره في المنظومة كلها . ونوع يكون البيت الذي يرد بين كل بند وآخر من نوع المثنوي ، أي موحد القافية بين مصراعيه دون أن يرتبط في القافية مع غيره من الأبيات ، ونوع آخر يجوز فيه أن تكون الأبيات التي ترد بين البنود مختلفة عن بعضها البعض ، فيكون كل بيت منها على قافية خاصة وروي مختلف فإذا جمعت هذه الأبيات يتكون منها شيء على شاكلة القصيدة أو الشكل المثنوي . وقد نظم فيه كثير من الشعراء الفرس أيضاً[٢٣] وقد وجد لهذا الرأي من عارضه واعتبر " البند " شعراً عربياً خالصاً بعيداً عن أي أثر أجنبي[٢٤].

هناك اتجاه ثالث يمثله محمد حسن الحلي وفيه يرى أن " البند " تطور عن تقاليد كتابة الرسائل الإخوانية . وهذا النمط شاع وانتشر في العصور المتأخرة ، ويندرج ضمن فنون النثر العربي التقليدي ، ويبدو – حسب هذا الرأي – أن كتّاب الرسائل قد طوروا أساليب تعبير أدبية تدمج بين الكلام المنثور والموزون دون قصدٍ أول الأمر ، وتطورت هذه الأساليب مع الزمن واستعملت في أغراض خاصة وشخصية دون أن ينتبه أحد إلى أنها نوع من الشعر . فلما اكتشف ذلك ، استسيغ ولاقى استحساناً في الجزء الجنوبي من العراق والأطراف الشرقية منه ، ثم تنوعت أغراضه فيما بعد ، واستعمل في التعبير عن العواطف والعلاقات الشخصية ووظف لخدمة الأغراض الدينية من وعظ وإرشاد وغير ذلك ، وصار متداولاً في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي)[٢٥].

إذا وضعت هذه الآراء جميعها تحت النظر النقدي ، فإن

الخلاصة التي يمكن الخلوص بصددها هي: إنها إما تقوم على نوع من التكهن والحدس أو إنها تضخم وقائع جزئية لتبرهن بواسطتها على دعاوى تاريخية ، أو أنها تقوم بالتناظر بين آداب الأمم وضرورات التأثير المتبادل . والواقع فإن سلسلة أنساب الأنواع الأدبية ملتوية ومطموس معظمها في تضاعف التداخلات الثقافية ، والضيق بالنماذج التعبيرية السائدة ، والرغبة الضمنية بانتهاك قواعد أصبحت تعيق مستجدات التعبير الأدبي ، والأنواع شأن الأنهار تتكون من روافد كثيرة بعضها ظاهر للعيان وبعضها مطمور تحت الجبال ، ولا سبيل لحصر المناهل التي تغذّي الأنواع بخصائصها ، وذلك قبل أن يستقيم أمرها ، وتتضح قواعدها . وتبدو الأنواع الفرعية أكثر غموضاً في تشكّلها من الأنواع الرئيسة ، لأنها ما إن تظهر في مكان ما إلاّ تختفي ليتولّد عنها نسيج تعبيري آخر ، أو تندغم في نوع آخر يكون أكثر كفاءة ومطابقة للذائقة السائدة وأحوال التلقي الشائعة ، أو أنها تتفكك أحياناً إلى أشكال تعبيرية لا تعمّر طويلاً فتندرج في سياق أنواع أخرى . وهذا التوصيف ينطبق على " البند " الذي يبدو أن تداوله الشفاهي أعاق من عملية الاهتمام النقدي به ، فضلاً عن خروجه المعروف على الأبنية الأسلوبية والإيقاعية واللفظية الشائعة . والأمر المؤكد أن أول نص مروي ومدون عثر عليه حتى الآن ، هو مجموعة البنود المنسوبة للشاعر " ابن معتوق الموسوي " المتوفي في (١٠٨٧ – ١٦٧٦) وعددها خمسة بنود ، ويبدو أن اتساقها وانتظامها يرجّح أنها مسبوقة بمحاولات أخرى ، ولكن سرعان ما يظهر اهتمام في " البند " بعد ذلك ، على أنه اهتمام يغلب عليه أولئك الذين لا يعرفون شيئاً عن عروض الشعر العربي، ولا عن عدة الأديب الناقد من نحو وصرف وغيرهما[٢٦]، وإنه لمن سوء الحظ أن الراوية لا يقل جهلاً بالأمر عن المؤلف نفسه ، وكل هذا يحول دون الاطمئنان إلى الوضع الحقيقي لحالة " البند " في بواكيره الأولى . ومن أصحاب البند في القرن

الحادي عشر للهجرة (السابع عشر الميلادي) "عبدالرؤوف بن الحسين الجدحفصي " (١١١٣ – ١٧٠١) وفي القرن الثامن عشر نجد قرابة خمسة عشر كاتباً للبند منهم " باليل الحسيني " و" الزيني البغدادي " و"العشاري " و" الحائري " و" البكتاشي " و" ابن الخلفه " ومجموعة أخرى تماثلهم في القرن التاسع عشر مثل "عبدالغفار الأخرس " و"العاملي " و" المظفر " و" الجزائري " و" العذاري " و"الحلي" إلا أن العدد يتناقص مع مطلع القرن العشرين ، فلا يعنى فيه إلا عدد قليل منهم " الشالجي " و" القزويني " و" ابو طبيخ " و" الواعظ "[٢٧].

لقد تشكّى الدارسون ، وبخاصة أولئك الذين جمعوا نصوص "البند " وفي مقدمتهم الدجيلي ، من الصعاب الكثيرة التي اعترضتهم وهم يتتبعون تلك النصوص ، وينقّبون عنها ، عند بقايا الحفاظ ، أو في المحفوظات المهملة ، ثم بعد ذلك الانتقال إلى تدوينها عن مصادر شفاهية لا دراية لها بفنون الأدب ، الأمر الذي أحدث خلطاً لا يمكن التقليل من شأنه بين النصوص الأصلية والنصوص المروية والنصوص المدونة ، ويبدو أن المدونات التي طبعت تمثل آخر تنقية للنص الذي مر بأكثر من مرحلة ، وتم تداوله في أكثر من مكان وزمان . وليس لدينا فكرة عن تأثير هذا الشكل الأدبي في الأوساط الأدبية العراقية في القرون الثلاثة التي سبقت انطفاء " البند "، وباستثناء عملية " الإنشاد " التي أشار إليها جميل الملائكة والتي لا تراعى فيها الدقة المطلوبة ، إنما يتم اللجوء إلى إعراب أواخر الكلمات أو الوقوف في مواضع القوافي حيثما يمكن الوقوف[٢٨]، فإن الجهل يحيط بآليات التلقي والتأثير التي تتصل بـ " البند "، وإذا أُخذ بالاعتبار أمر الذين ينسب إليهم الاهتمام به حسب قائمة الدجيلي ، فيتضح أن الاهتمام به كان نادراً في القرن السابع عشر، ثم تنامى ذلك الاهتمام في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وأخيراً خبا الاهتمام به في مطلع القرن العشرين.

٤. البنية الإيقاعية : تنازع الشعري والنثري

لاحظنا كيف أن الخلاف بصدد نوعية " البند " وأصوله قد ظل قائماً بين الدارسين بوصفه خلافاً حول الحدود وتاريخ النشأة، وهو أقل شأناً في أهميته من الخلاف الجذري حول البنية الإيقاعية لـ " البند " ذلك أن الدارسين انقسموا إلى تيارين متعارضين ، أحدهما يقول بشعرية البند والآخر يقول بنثريته ، وفيما سكت القائلون بنثرية " البند " عن تحليل البنية الإيقاعية السجعية له ، بالغ القائلون بشعريته في تحليل أبنيته الإيقاعية سواء ما اتصل بالتفعيلة والوزن أو البحر أو القافية أو الدائرة العروضية ، وبكل ما يتصل بذلك من إيقاعات داخلية ومن علل وزحافات وإكراهات . وقد جهزت تلك البنية الدارسين بمزيد من الخلافات ، إلى درجة تباينت فيها الآراء كل التباين .

كان الهاشمي منذ بداية عام ١٩٢٢ قد أكد على أن بعض أسجاع " البند " تأتي على وزن بحر " الهزج "[٢٩] . وهو يذكر الأسجاع لأنه يرى " البند " ضرباً من الكلام المسجع، ويبدو أن إشارته هذه التي تقوم على هاجس التوفيق بين كون " البند" ينتمي إلى الشعر والنثر في آن واحد ، قد لفتت انتباه اللاحقين إلى ضرورة البحث في البنية الإيقاعية الشعرية له . وفي هذا السياق يأتي رأي الدجيلي . فمع أنه لا يقرر إن كان " البند " شعراً أو نثراً ، إنما مجاراة لرأي الزهاوي يعتبره حلقة وسطى بينهما، فإنه يؤكد على أنه لو التزم القافية لكان شعراً من بحر " الهزج "، وهنا تقوده استقراءاته إلى القول بأن جري " البند " يكون على تفعيلة " الهزج " وأجزائه التي تتكرر أربع مرات في البيت الواحد ، وإن أكثر " البنود " هي على هذا البحر . ولم تخرج عن ذلك إلا قلة قليلة من النصوص ، وحينما اعترضه بعض الصعاب ، ولم يستطع

تفسير بعض مظاهر الخلل الإيقاعي، وبخاصة في مطالع " البنود ". قال بأنه يغلب على كتاب " البند " زيادة " سبب " أو " وتد " وعدَّ ذلك من مستلزم النغم والإيقاع . وأكد عدم قدرته على تفسير السبب ، مع إشارته الواضحة إلى إطراد هذه الظاهرة وبخاصة عند المتأخرين . إلى ذلك فقد أشار إلى وجود " الراء " المفتوحة التي تظهر في ثنايا البنود بعد كل خمس أو سبع فقرات ، ولم يجزم فيما بعد إذا كانت قافية أم لا ، وكما كان قد أشار إلى زيادة " السبب " أو " الوتد "، فقد قال ربما تكون من مقتضيات النغم(٣٠).

يلاحظ عند الهاشمي والدجيلي أن الحديث يدور بتوجس حول ماهية " البند " وتفعيلة الأسجاع فيه ، إلا أن البحث في هذا الموضوع سرعان ما أخذ اتجاهاً آخر أكثر حسماً ووضوحاً ، حينما أفردت الشاعرة " نازك الملائكة"، في كتابها " قضايا الشعر المعاصر "باباً خاصاً لدراسة المشكلة العروضية لـ " البند ". وفي البداية ردت على جملة الآراء القائلة بأن " البند " يستند إلى بحر (الهزج) وحده وتفعيلته (مفاعيلن)، ثم تحت تأثير الفكرة الملحة التي توجهها ، وهي البحث عن جذور لقصيدة الشعر الحر ، وهي أحد روادها ، ذهبت إلى اعتبار " البند " من الشعر الذي يتحرر من نظام التشطير المزدوج والقافية ، ويستبدلهما بنظام التفعيلة المتكررة وهو الأمر المميز للشعر الحر، وبعد ذلك قررت أنه يجمع بين بحري " الهزج " و" الرمل " واعتبرت عملية الدمج هذه نمواً جديداً في بحور الشعر العربي ، يوافق النظام العام لإيقاع القصيدة العربية ، ولا يخرج عنه لكنه يجدد فيه ، وذهبت إلى أن الباحثين الذين اهتموا بدراسة " البند " انطلقوا من التصور الموروث القائل بعدم إمكانية الجمع بين بحرين مختلفين ، وعلى هذا لجأ كثير منهم إلى تخريج الصعوبات الإيقاعية لـ (البند) على أنها علل أضيفت أو ألحقت بتفعيلة

"الهزج " وذلك بإضافة " سبب خفيف ". واستناداً إلى هذا التصور قامت بفحص " البند " متوصلة إلى أنه يستثمر الإمكانات الإيقاعية للهزج والرمل. وتقوم فرضية " نازك الملائكة " على أساس أن تفعيلة الهزج "مفاعيلن " لا تتنافر مع تفعيلة الرمل " فاعلاتن " إذا أُحسن استخدامهما والسيطرة عليهما، ذلك أن بينهما علاقة خفية تتمثل في تساوي الحركات والسكنات فيهما . فمقلوب " مفاعيلن " وهي " لن مفاعي " مساوية لـ " فاعلاتن ". كما أن مقلوب هذه الأخيرة " علاتن فا " مساوٍ لتفعيلة " مفاعيلن "، وعلى هذا فإن أي شطر من بحر الرمل يمكن أن يتحول إلى الهزج بحذف " سبب خفيف " من أوله ، ويمكن أن يحوّل أي شطر من الهزج إلى الرمل بزيادة " سبب " في أوله . وترى " نازك الملائكة " بأن هذا التقارب الملفت للنظر بين البحرين المذكورين هو الذي جعل الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥ – ٧٩١) مكتشف نظام العروض في الشعر العربي يضع هذين البحرين ، إضافة لبحر " الرجز " في دائرة عروضية واحدة هي دائرة " المجتلب ". وتخلص نازك إلى أن أول من نظم " البند " كان ولاشك على دراية بهذه الخاصية العروضية . فضلاً عن رهافته وبراعته وقدرته على الجمع بين بحرين في قصيدة واحدة . وما إن تنتهي من ذلك إلا وتؤكد هاتين النتيجتين اللتين تعتبرهما خاصيتين واضحتين من خصائص " البند " وهما : إن " البند " شعر ذو أشطر غير متساوية الطول ، وكلما كان تنوع الأطوال أوضح كان البند أكثر موسيقية وأصالة ، وإن البند شعر ذو وزنين هما الرمل والهزج ، وهما يتداخلان تداخلاً فنياً مستنداً إلى قواعد العروض العربي، فلا يختتم آخر أشطر الرمل إلا بالضرب " فاعلاتان " الذي يمهد لبحر الهزج فيصح أن يليه ، وحينما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد آخر أحد الأشطر الضرب " فعولن " الذي يمهد لبحر الرمل فيصح أن يعود ثانية ، وهكذا . وتختتم نازك ذلك بالقول إنه إذا اختل أي من هذين الشطرين كانت النتيجة نظماً آخر لا صلة له بـ " البند "[٣١].

ورغم الكفاءة الظاهرة في تحليلات نازك الملائكة التي تعتبر أبرز المنظرين للبنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث، ومن أبرز شعرائه أيضاً، فإن تلك التحليلات لم تلم إلماماً كاملاً ببنية " البند " الإيقاعية. وهنا تقدم باحث آخر هو مصطفى جمال الدين وذهب إلى أن تلك البنية تستخدم ثلاثة بحور هي " الهزج الصافي " و" الرمل الصافي " وبحر آخر هو مزيج من البحرين المذكورين اقتضته طبيعة " البند "، ومن الواضح أنه طور ما توصلت إليه نازك الملائكة، وذلك حينما عثر على بنود لا تمتثل للهزج والرمل، فأدرجها في بحر هو مزيج منهما، وقد شخص جملة من العيوب العروضية في البنود التي تنظم على "الهزج الصافي " وهي " الكف " و" الحذف " و" القصر " وأخرى في بنود " الرمل الصافي " مثل " الخبن "، وانتهى إلى النتيجة الآتية وهي أن "البند " شعر أساس الإيقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهي إما "مفاعيلن " أو " فاعلاتن " في أشطر مختلفة الأضرب، وأن البنود المروية والمدونة جاءت على " الرمل الخالص " أو " الهزج الخالص " أو على مزيج منهما على طريقة خاصة، وأن " البند " يتضمن قافية تقع إما على نهايته، أو في نهاية بعض فقراته، وهي غالباً مفتوحة، وأما أشطره فتلتزم قافية موحدة أو مزدوجة أو حرة، وقد لا تلتزم قافية أصلاً، ويجوز في " البند " ما يجوز في بحري " الرمل " و" الهزج " من علل وزحافات[٣٢]. على أن كل هذا لم يغلق باب البحث في هذا الموضوع، فقد أثار البحث في هذا الموضوع متخصص آخر وهو علي عباس علوان، فذهب إلى أن بحور " البند " هي " الهزج " و " الرمل " و" الرجز "، وهو هنا يوافق نازك الملائكة ومصطفى جمال الدين فيما يخص البحرين الأولين، إلا أنه يضيف " الرجز " الذي لم يشيرا بوضوح إليه، وحجته أن تلك البحور الثلاثة تشكل دائرة " المجتلب " بحيث

يسهل انفكاك تلك البحور فيما بينها ، لأن القياس الموسيقي في المسافات الزمنية واحد[٣٣]. وقد جاراه في رأيه باحث آخر هو محمد حسن الحلي[٣٤]. لكن جميل الملائكة الذي خص إيقاع " البند " بدراسة تفصيلية وقيمة ، رأى أن دائرة " المجتلب " ذاتها لا تحتوي ، ببحورها الثلاثة ، المشكلة الإيقاعية في " البند " واقترح دائرة جديدة اصطلح عليها " دائرة البند "، وبهذا نفى أن يكون لـ " البند " بحر معين ، بل الأحرى أن يُعرف بدائرة خاصة به تفعيلتها الأصلية " م فاعي لن " وما ينفك منها وهي " مفعولات " و" مستفعلن " و" فاعلاتن " و" مفاعيلن " وكلها تنوعات اقتضتها العلل والزحافات ، ونفى خضوع " البند " لبحر معين بسبب تغير ضروب أشطره واحتمال موافقتها لأي من تفعيلات الدائرة المذكورة، وعليه لا يصح قصره على بحر محدد[٣٥]. وهكذا فإن البحث في هذه القضية مازال متجدداً ، ولم ينته إلى نتيجة نهائية . ومن الواضح أن ذلك يعود إلى عدم استقرار البنية الإيقاعية لـ " البند " لأسباب تتصل بالتهجين اللانهائي للخصائص الشعرية والنثرية فيه ، ولكونه نوعاً ثانوياً ظهر وانطمر في أفق الأدب العربي ، وذلك قبل أن تترسخ قواعده بسبب التداول الشفاهي ، والوظائف المحددة التي كان يقوم بها ، ولا يمكن إهمال التدوين المتأخر لنصوصه ، وهو تدوين تدخّل في إصلاح كثير من النصوص إيقاعياً وأسلوبياً ولغوياً ونحوياً ، كما أشار أبرز مدوّنيه وهو الدجيلي الذي تشكّى كثيراً من كل ذلك[٣٦]. وكما لا يخفى فإن جميع الذين تصدوا لهذا الموضوع أسقطوا الأنظمة العروضية الموروثة التي اكتشفها الخليل قبل ظهور البند بألف سنة ، والتي استقرت منذ العصر الجاهلي واستخدمت في الشعر العربي القديم ، على نصوص لم تمتثل ، بفعل أسباب مؤثرة كثيرة – أشرنا إليها – لتلك الأنظمة العروضية ، وأدّى ذلك إلى عدم استقرار النتائج لأن البنية الإيقاعية لـ " البند " لا تنصاع

لتلك الأنظمة انصياعا كاملا ، فثمة اختلافات في العناصر والمكونات والوظائف وظروف النشأة والتكوين ، وبدل ذلك كان ينبغي دراسة البنية الإيقاعية لـ " البند " في ضوء معطيات نصوصه نفسها ، وليس من خلال إسقاط نظم جاهزة عليها ، على أن البحث في " البند " باعتباره تطويرا لنظام الإيقاع العربي ، أو باعتباره مقدمة لثورة الشعر العربي الحديث ، دفع ، تحت طائلة تعسف لا يمكن تجاهله إلى التلاعب بهذه القضية ، بما يوافق المواقف والآراء ويدعمها ويعززها ، وكما أكدنا من قبل ، فإن فتح باب الإكراهات الإيقاعية من علل وزحافات ، التي كانت من قبل توظف لإحداث أكبر تنوع ممكن في إيقاع القصيدة العربية ، دخل عند بعض الدارسين وسيلة لتسويغ آراء معينة ودحض أخرى ، وهذا أفضى إلى سلسلة متواصلة من الخلافات حول قضية وصفية لا تحتمل من الخلافات إلا القليل .

تبدو الآراء القائلة بنثرية " البند " أقل بكثير من القائلة بشعريته، سواء في العدد أو التفاصيل الفنية ، ولا نكاد نعثر على بحث عالج البنية الإيقاعية النثرية لـ " البند " في ضوء إيقاع السجع ، وهو إيقاع متنوع ومرن ومتطور وفيه شمول واضح ، ورغم أننا لا نقر بإسقاط نظام إيقاعي أنضجته معطيات سابقة لها ظروفها وموجهاتها على نصوص لها خصوصيات إيقاعية ووظيفية ، فإننا نرى أن معالجة البنية الإيقاعية لـ " البند " في ضوء الإمكانات والقواعد العامة التي أفرزها النثر العربي المسجع ، لا يخلو من فائدة في إضاءة بعض جوانب هذه القضية . وفيما يرافق نظم الشعر الإيقاعية نوع من الثابت ، فإن نظم النثر الإيقاعية ظلت في منأى عن ذلك ، فهي تتجدد طبقا لحاجات الترسل ، واستنادا لمقتضيات التلقي ، فلا تتجدد موضوعاتها وحسب وإنما أشكالها أيضا ، ولهذا فإن البنية الإيقاعية للنثر العربي القديم ،

وهي متصلة عموما بالسجع وتنوعاته ، لم تقف حائلا دون تطور الأنواع النثرية العربية الموروثة ، بما في ذلك تقبل ظهور الأنواع السردية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي ، دون رفض يذكر مقارنة بما اعتبر بمثابة خروج على البنية الإيقاعية الشعرية الموروثة ، وذلك حينما ظهر الشعر الحر ، وقصيدة التفعيلة ، وكل الأشكال التي لم تذعن للقواعد الخليلية . وربما يفسر لنا ذلك أسبقية ظهور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث ، وتأخر ظهور الشعر الحر ، الذي لم يخرج إلا جزئيا على العروض العربي في نظام التشطير والتخلي عن نسق التقفية . فنظام العروض المذكور ، الذي ترسخ وأصبح تقليدا معتبرا في الأدب العربي ، لم يتقبل طوال أكثر من نصف قرن قصيدة التفعيلة المتحررة من القافية ، ومازال هضمها في الأدب العربي الحديث يرافقه نوع من العسر ، ناهيك عن الصعوبات التي تعترض قصيدة النثر في الأوساط الأدبية والأكاديمية . هو أمر لا نجد له نظيرا في موضوع النثر الحديث ، وبخاصة في الرواية والقصة القصيرة، رغم بروز صعوبات من نوع آخر تتصل بالوظائف التي تؤديها هذه الأنواع ، وباللغة التي تكتب بها .

كان الهاشمي قد أشار إلى نثرية " البند " واعتبره كلاما مسجعا وموزونا[٣٧]. فيما ذهب المؤرخ عباس العزاوي إلى أنه وإن كان أشبه بالنظم إلا أنه أقرب إلى النثر ، أو هو حلقة وسطى بينهما[٣٨]. لكن الرافعي كان أكثر وضوحا ، فقد أكد أنه نوع من السجع الذي بنيت جمله على التوقيع ، وقسمت إلى أجزاء قصيرة من العروض تنتظم أوزانا مختلفة فتكسبها شيئا من الشعر وهي ليست منه[٣٩]. وهذه الإشارة المكثفة تختزن كثيرا من الأفكار ، فهي تلفت الانتباه إلى أن السجع العربي له بنية إيقاعية خاصة به وأن " البند " نثر موقع ، يتركب من

مقاطع قصيرة تخضع لأوزان مختلفة ، وتلك الأوزان التي تقوم بعملية تنسيق الكلام النثري ، توهم بأن ذلك الكلام شعر إلا أنه نثر ، فالخصائص الإيقاعية ، بما فيها حضور الوزن ، فيها نوع من الاختلاف بين الشعر والنثر المسجع . إلا أن هذه الإشارة ذهبت أدراج الرياح ، ولم تستثمر ، لأسباب ثقافية عامة ، أولها انهيار النسق المسجع في النثر العربي قبل ظهور قضية البحث في " البند "، كقضية أدبية وتاريخية، بحيث أن موضوع السجع ذاته لم يعد مثاراً في أثناء دراسة الأدب . وثانيهما أن البحث الجدّي في البنية الإيقاعية لـ " البند " بوصفه شعراً قد تزامن مع الجدل المحتدم والعميق الذي شهدته الثقافة العراقية حول الشعر الحر وقواعده . وقد أشاع هذا الجدل مناخاً خصباً تدخّل كموجّه خارجي في تغذية الانتباه وتركيزه حول شعرية " البند "، وطمس الاهتمام بالجانب النثري ، وهذا يفسر اهتمام نازك الملائكة في الموضوع بوصفه جزءاً من أصول الشعر الحديث ، الأمر الذي يندرج في الصراع الناشب آنذاك حول شرعية الشعر المعاصر ورفضه ، وقد جاراها آخرون في ذلك . بحيث انتصرت قضية الشعر الحديث ، وبانتصارها كان لابد أن يُصطنع لها تاريخ ، وقد وُظِّفت قضية " البند " في ذلك . وأُدرجت على أنها جزء من ذلك التاريخ[٤٠]. وفي خضم هذه التفاعلات والتداخلات والتغيّرات أُهمل أمر البحث في نثرية " البند ". ويلزمنا هنا بيان الإمكانات الواسعة التي تتيحها البنية الإيقاعية للسجع في النثر العربي ، ومدى قدرتها على فهم كثير من الالتباسات التي أثيرت حول إيقاع " البند ". على أن هذا لا يُعدُّ بحد ذاته محاولة من أي نوع كانت ، لإخضاع " البند " لنظام جاهز سبق ظهوره بمدة طويلة .

كان أبو هلال العسكري (٣٩٥ – ١٢٣٩) قد أكد بأنه " لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً ، ولا تكاد تجد لبليغ كلاماً

يخلو من الازدواج " ثم أضاف إلى ذلك قوله " وقد أعجب العرب بالسجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم ، وسجعا في سجع .. وسمي هذا النوع من الصنعة بـ "الشعر المرصع "[41]، وهذا يبين شيوع السجع ، إلى درجة دخل في المنظوم . على أن القلقشندي (٨٢١ – ١٤١٨) وهو من كبار الدارسين للنثر العربي القديم ، وقد خلف لنا أكبر موسوعة في ذلك وهي " صبح الأعشى في صناعة الإنشا " قد أشار إلى الأعراف التي ينبغي مراعاتها عند قراءة أو إنشاد نص مسجع ، وهي إشارة تكشف أيضا الوظيفة التي يؤديها السجع ، قال : " إن حكم السجع أن تكون كلمات الأسجاع ساكنة الأعجاز ، موقوفا عليها بالسكون في حالتي الوقف والدرج لأن الغرض منها المناسبة بين القرائن ، أو المزاوجة بين الفقر ، وذلك لا يتم إلا بالوقف"[42]، وعلينا أن نتذكر ما أوردناه حول الوصايا التي قدمها دارسو " البند " من ضرورة مراعاة حالات الوقوف والتسكين والإعراب، وغير ذلك ليستقيم التقطيع العروضي ، ويستجيب لقواعد البحور ، ونظام التفعيلات ، مع أن كل ذلك لا يقبل في الشعر كما هو معروف ، إلا أن البحث عن حل الصعاب دفع إلى ذلك لتذليل المشاكل التي يتوالى ظهورها أمام كل من يريد إسقاط أنظمة جاهزة على ظواهر حديثة التكوين .

مادمنا قد أشرنا إلى هذا الامر فينبغي تفصيل بيانه ، وبخاصة ما له علاقة بالتعسف في إيجاد أوزان استنادا إلى نوع من التلاعب في قراءة الألفاظ ، أو فيما يخص تداخل البحور وانفكاكها ، ومدى مشروعية ذلك في التعبير الأدبي . ولقد أشار القرطاجني (٦٨٤ – ١٢٨٥) إلى أن ضرورة التغيرات التي تصير غير الموزون متزنا هي : إسكان متحرك أو تحريك ساكن أو زيادة في اللفظ أو نقص منه أو عدل

صيغة إلى أخرى أو تقديم وتأخير أو إبدال لفظة مكان أخرى ، أو اجتماع أكثر من واحدة من هذه التغيرات[٤٣]. وقد شاعت هذه التغيرات بين عروضي " البنود " من أجل الوصول إلى نوع من الاستواء الوزني في الفقرات لتصبح أبياتاً موزونة . أما ما يخص تداخل البحور ، فإن القرطاجني نفسه قد حذر من الاعتقاد بأن أي وزن من الأوزان يكون مفتقراً في وضعه إلى أن يفك من نظام آخر ، بل إنما يستنبط الوزن باستقصاء ضروب تركيبات الأسباب والأوتاد ، واستقصاء ضروب ما يتركب من الأجزاء المؤتلفة من تركيبات الأسباب والأوتاد ، ثم يلزمه بعد الوضع أن يوجد وزن آخر ، أو أوزان سياق نظامه بأن تجعل مبدأها من رؤوس الأسباب والأوتاد متأخراً عن مبدئه ، فلهذا وجب أن هذه الانفكاكات التي لهذه الأعاريض من الدوائر أمور عارضة لا يقتصر في تصور ماهيات الأعاريض وحقائقها إليها ، ولذلك لم يقل بها كثير من العروضيين ، ومن أوردها فإنما أوردها على أنها ملحة عرضيّة لحقت الأوزان اتفاقاً إلا أنها بُنيت عليها الأعاريض وضعاً واعتماداً[٤٤]، وهذه الاعتراضات الضمنية على ما قام به دارسو البنية الإيقاعية الشعرية لـ"البند" تقودنا إلى تفحص الدائرة العروضية التي قيل أن " البند " ينهل منها أوزانه ، وأقصد دائرة " المجتلب " ببحورها من الرجز والرمل والهزج ، وكيف أنها بجملتها دائرة مرنة وملتبسة ، وذات جذور نثرية ، فقد اعتبرت تفعيلاتها المتشابهة نقطة ضعف تؤثر في استقلالها ، والغالب أن تلك البحور لا تأتي إلا مجزوءة أو منهوكة ، وقد ذهب كبار الدارسين إلى أن منهوك الرجز من الأسجاع وليس من الأشعار ، وأنه أقرب الأبحر إلى النثر[٤٥]، وكذلك الرمل الذي لا يكون إلا مجزوءاً ، فيمنح إمكانية إيقاعية نثرية ، ولهذا أكثر منه الشعراء الجاهليون الأوائل، في حقبة لم تنضج فيها بعد البحور المتنوعة التي تضفي على الشعر تنوعاً إيقاعياً ، ويشمل ذلك مجزوء الهزج الذي يتخلله " الكف "

كثيرا ، ويتداخل مع الرجز ومجزوء " الوافر "، وبهذا تكون دائرة المجتلب بكاملها ، تتصل بشفافية عالية من العلاقة مع البنية الإيقاعية للنثر المسجع ، الذي كان لا يخفى ، يمثل آخر مرحلة من تاريخ تطور الأدب العربي قبل أن تتطور إيقاعاته إلى " الرجز " ثم البحور الأخرى بعد ذلك.

إن البنية الإيقاعية العامة للسجع تفترض درجة من التوازن الإيقاعي بين الألفاظ ، فالوزن بمفهومه العام كنظام موسيقي لا يغيب عن تلك البنية ، وهو أمر يطرد في التقفية ، ففيما توجب بعض أقسام السجع المطابقة في الوزن والقافية بين الألفاظ ، بحيث تكون متعادلة في ذلك ، لا يزيد أحدها عن الآخر ، بما في ذلك اتفاق السجعات على حرف بعينه فإن أقساما أخرى تتحرر من هذا الشرط ، فلا توجب التعادل في كل ذلك، وعلى هذا فثمة قسمان أولهما : يقتضي أن تكون الألفاظ متفقة في حرف الروي ، وله مراتب متدرجة في الجودة تبدأ من كون الألفاظ مستوية الأوزان ومتعادلة الأجزاء ، وهو التصريع الذي يعد أحسن أنواع السجع، مرورا بالتوازن بين الكلمتين الأخيرتين فقط ، دون ما عداهما من سائر الألفاظ ، وصولا إلى وقوع الاتفاق في حرف الروي ، دون الأخذ بالاعتبار أمر التوازن في باقي أجزاء الفقرة . وثانيهما وفيه اختلاف في حرف الروي في آخر الفقرتين ، وهو ضربان ، يقع أولهما في النثر وهو إما يكون الوزن قد روعي في جميع الألفاظ أو أكثرها مع مقابلة الكلمة بما يعادلها وزنا ، وهو أحسن أنواع السجع في مجال النثر ، أو ألا يراعى التوازن إلا في الكلمتين الأخيرتين فقط . ويقع ثانيهما في الشعر ويسمى " التصريع ". وما يلاحظ هنا أن التوازن في الألفاظ ينطوي على حرية ، بأن يكون متعادلا مرة في نوع ولا يكون في آخر وكذلك التقفية ، سواء كانت تقفية داخلية تتم داخل العبارة أو في

نهايتها، وقد وضعت شروط عامة لجودة السجع ، فإذا توفرت كان التعبير النثري متميزا من ناحية إيقاعية ، كما شخصت العيوب التي تلحق ضررا بذلك الإيقاع . فمن شروط الجودة : ضرورة الازدواج ، فإن أمكن أن يكون كل فاصلتين على حرف واحد ، أو ثلاثة ، أو أربع لا يتجاوز ذلك كان أحسن ، فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلف ، وإن أمكن أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل ، وإن لم يكن ذلك فينبغي أن يكون الجزء الأخير أطول ، كما ينبغي الاهتمام بأن تكون الفواصل على زنة واحدة ، وإن لم يكن أن تكون على حرف واحد ، فيقع التعادل والتوازن، ومن عيوبه " التجميع " وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني و" التطويل " وهو أن يجيء الجزء الأول طويلا ، فيحتاج إلى إطالة الجزء الثاني ضرورة . وما صيغ من عشرة ألفاظ فما دون اعتبر قصيرا ، وما صيغ من أكثر من ذلك عد طويلا[٤٦].

يتبين مما ورد ذكره وجود خمسة أنظمة إيقاعية للسجع تشكل بمجموعها الكلي البنية الإيقاعية للنثر المسجع وهي :

١. اتفاق الألفاظ في الوزن وحرف الروي .

٢. اتفاق الكلمتين الأخيرتين في الوزن وحرف الروي دون سائر الألفاظ .

٣. الاتفاق في حروف الروي دون مراعاة التوازن بين الألفاظ.

٤. الاختلاف في حروف الروي مع مراعاة التوازن في الكلمات جميعها أو معظمها .

٥. الاختلاف في حرف الروي مع عدم مراعاة التوازن إلا في الكلمتين الأخيرتين .

إنّ التداخل بين الأنظمة يتخذ أشكالاً حسب الحاجة التعبيرية المطلوبة، وبذلك يؤلف إطاراً عاماً مشبعاً بالإيقاعات التي تتكثف أحياناً وتتعاقب بسرعة ، وتتباعد أحياناً أخرى ، وتتوالى ببطء محسوب ، ولنمثّل على ذلك بما يُعتبر أول " بند " معروف لدينا ، وهو لـ " معتوق الموسوي "، ممن عاشوا في القرن السابع عشر يقول " أيها الراقد في الظُلمة نبّه طرف الفكره ، من رقدة ذي الغفله ، وانظر أثر القدره ، واجلُ غسق الحيره ، في فجر سنا الخبره ، وارن الفلك الأطلس و...، وما فيه من النقش ، وهذا الأفق الأدكن ، في ذا الصنع المتقن، والسبع السموات ، ففي ذلك آيات ، هدى تكشف عن صحة إثبات ، إله كشفت قدرته عن غرر الصبح ، وأرختْ طرر النجح ، على نحر ضياه فغدا يغسل من مبسمه الأشنب ، في مضمضتي نور سناه لعس الغيهب ، واستبدلت الظلمة من عنبرها الأسود بالأشهب ، واعتاضت ، من مفرقها الحالك بالأشيب ، وانصاعت ، من فوق كميت الشفق المعلم ، وهو الغسق المظلم ، إذ سار من المشرق في سابقه الأشقر ، ملك فلك الأعظم، وانبت من النور ، وأجرى لجج الليل ، بثوب السُبج الأسحم كالليل ، فاسود ، وحلّته بإكليل ، وجلّتهُ بمصباح ، من البدر به لاح ، ومن كوكب زهراء بقنديل ومن شهب ثرياه بمشكاة فسوّاه منيراً "[٤٧] ويلاحظ هنا غلبة النظامين الثاني والثالث في توافق عمق البعد التأملي والاعتباري الذي يشكل الغرض الأساسي في هذا " البند ".

وقبل أن نمضي في فحص البنية الإيقاعية السجعية لـ " بند " معتوق الموسوي يحسن القول بأن الأنظمة التي أشرنا إليها ، تتخذ من خلال تداخلها أشكالاً ، يمكن استنباطها من المصادر الأساسية التي اهتمت بهذا الموضوع[٤٨] أهمها :

١ - شكل تكون فيه السجعات متساوية في طولها ، وغالباً ما

تتركب من عبارتين أو ثلاث وقد تكون العبارات متفقة في الوزن وحروف الروي ، أو تكون الكلمتان الأخيرتان متفقتين في ذلك ، وقد يحدث اختلاف الروي مع مراعاة الوزن أو عكس ذلك كما ذكرنا من قبل.

٢ – شكل تظهر العبارة المسجعة الثانية فيه أطول من الأولى .

٣ – شكل تكون فيه العبارة الثانية أقصر من الأولى .

٤ – شكل تكون فيه العبارة الثانية أطول من الأولى والثالثة أطول من الثانية ، وهكذا ، وقد اصطلح عليه ستيوارت بـ " التركيب الهرمي "(٤٩).

٥– شكل يتركب من عبارتين مسجعتين متساويتين أو متقاربتين في الطول ، تليها عبارة أطول منهما . ويمكن اعتبار هذا الشكل بأنه يقوم على عبارات مختلفة الأطوال .

يلاحظ أن هذه الأشكال هي تجليات متعددة لتداخل الأنظمة المذكورة ، وفيما يغلب على بعضها أمر الاتفاق في الوزن والروي يقل ذلك في البعض الآخر. علماً أن الوحدة الأساسية في القواعد العروضية للسجع هي اللفظ وليس التفعيلة(٥٠)، فيما تؤدي " السجعة " وظيفة "القافية " بل إن الزركشي (٧٩٤ – ١٣٩٢) اعتبر القوافي فواصل لأنها تفصل آخر الكلام(٥١) على أن ما تنطوي عليه القافية في الشعر من عيوب سببها اختلاف الحركات والإشباع والتوجيه لا يكون معيباً في "السجعة " كما يقرر السيوطي (٩١١ – ١٥٠٥)(٥٢). وحسب بلاشير فإن الوحدات السجعية التي تتكون من مجموعة متجانسة من العبارات المسجعة لا يشترط فيها التساوي كما لا يشترط تساوي عدد عباراتها . فالعنصر المهم هو " السجعة " والتي هي بمثابة " القافية " ولهذا فإنه يرى أن السجع نثر موزون مقفى(٥٣). هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى

فالتماثل بين العبارات المسجعة في النثر والأبيات الشعرية في الشعر قائم، بل إن الشاعر أدونيس يذهب إلى أن اكتمال التطور الإيقاعي في الشعر الجاهلي قد تم حينما حل شطران متوازيان وموزونان محل سجعتين متوازنتين(٥٤).

يتركب " بند " معتوق الموسوي من ثماني وحدات سجعية ، ينتهي بخاتمة دعائية تتكون من سجعات مزدوجة ، وكل وحدة من هذه الوحدات تتألف من عدد من العبارات المسجعة تتراوح بين عبارتين أو ثلاث أو أربع أو خمس أو ست . وإذا وضعنا تحت الأنظار الشكل الأول من أشكال البنية الإيقاعية للسجع فإن الوحدة السجعية الأولى في "البند" تندرج تحته وهي تتكون من ست عبارات متقاربة الأطوال وبينها اتفاق في الكلمات الأخيرة من جهة الوزن والروي دون سائر الألفاظ ، وهي "أيها الراقد في الظلمه ، نبه طرف الفكره ، من رقدة ذي الغفلة، وانظر أثر القدرة ، واجل غسق الحيره " وهنالك وحدتان سجعيتان أخريان في هذه الوحدة وهما " وهذا الأفق الأدكن في ذا الصنع المتقن " و" على نحر ضياه فغدا يغسل من مبسمه الأشنب ، في مضمضتي نور سناه لعس الغيهب ، واستبدلت الظلمة من عنبرها الأسود بالأشهب ، واعتاضت من مفرقها الحالك بالأشيب " فيما تظهر وحدتان سجعيتان موافقتان للشكل الثالث الذي تكون فيه العبارة الأولى أطول من الثانية وهما " وارن الفلك الأطلس والعرش ، وما فيه من النقش " و" إله كشفت قدرته عن غرر الصبح ، وأرخت طرر النجح " أما الوحدة الآتية " والسبع سماوات ، ففي ذلك آيات ، هدى تكشف عن صحة إثبات " فتخضع للشكل الرابع ذي التركيب الهرمي . أما الوحدتان الأخيرتان ، وأولاهما تتكون من ثلاث عبارات مختلفة الأطوال . وثانيتهما تتكون من ست متباينة الأطوال أيضا فتندرجان ضمن الشكل الأخير . ويلاحظ على العبارات المسجعة أنها

تلتزم بالروي والتوازن في الألفاظ الأخيرة . فيما تتباين الإيقاعات الداخلية من التزام كامل إلى درجة قليلة من التخلي ، إلى تخل تام أحياناً. وهذه المرونة ، وحرية التداخل تجلب إيقاعات متنوعة ، وتقضي على الرتابة ، وتحدث تموجاً ظاهراً في الأنغام . إلى ذلك فإن البنية الإيقاعية السجعية لا يمكن اعتبارها بنية مغلقة ، من ذلك أنها تخرج مطالع العبارات السجعية من الوزن ، وهي كثيرة وتكون أحياناً حرفاً أو كلمة أو عبارة قصيرة وتحل بذلك مشكلة طالما واجهت الدراسات العروضية لـ " البند " وهي وجود " سبب " أو " وتد " في مطلعه ، وكما أنها لا تأبه للزيادات في نهاية العبارات في الوحدة الأخيرة لـ " البند " التي اختُلف أيضاً بشأنها ، وقد اعتبرها الزركشي من الزيادات المألوفة في السجع . وأشكالها كثيرة ومتنوعة(٥٥) . وفي " بنود " الجدحفصي والعشاري والحائري والزيني والحسكي وابن الخلفه وقفطان والأخرس والجساني والقزويني وغيرهم تنويعات إيقاعية تشمل كل الأنظمة التي أشرنا إليها ، وذلك دون أي تعسف ، ودون لجوء إلى الإكراهات العروضية في محاولة لتوسيع أو ضغط الألفاظ لتوافق التفعيلات. وربما كانت " بنود " ابن الخلفه ، الذي يعتبر أشهر أصحاب " البنود " تتضمن كل التنويعات الإيقاعية ، وبخاصة " بنده " المشهور الذي أثار اهتمام الباحثين مثل نازك الملائكة وجميل الملائكة وأحمد مطلوب وغيرهم ونورد منه المقطع الآتي :

" أيها اللائم في الحب ، دع اللوم عن الصب ، فلو كنت ترى الحاجبيّ الزج ، فويق الأعين الدعج ، أو الخد الشقيقي ، أو الريق الرحيقي ، أو القد الرشيقي ، الذي قد شابه الغصن اعتدالاً وانعطافاً ، مذ غدا يورق لي آس عذار أخضر دبّ عليه عقرب الصدغ، وثغر أشنب قد نظمت فيه لآل لثناياهن في سلك دمقس أحمر جلّ عن الصبغ ، وعرنين

حكى عقد جمان يقق قدره القادر حقا ببنان الخود ما زاد على العقد ، وجيد فضح الجؤذر مذ روعه القانص فانصاع دوين الورد ، يزجي حذر السهم طلا من متنه في غاية البعد ، ولو تلمس في شوقك ذاك العضد المبرم ، والساعد والمعصم ، والكف التي قد شاكلت أقلام " ياقوت " فكم أصبح ذو اللب بها حيران مبهوت ، ولو شاهدت في لبتها يا سعد مرآة الأعاجيب ، عليها ركبا حقان عاج ، حشيا من رائق الطيب ، أو الكشح الذي أصبح مهضوما نحيلا مذ غدا يحمل رضوى . كفلا بات من الرص كموار من الدعص ، ومرتج بردفين ، عليها ركبا من ناصح البلور ساقين، وكعبين أديمين ، صيغ فيهن من الفضة أقدام ، لما لمت محبا في ربا البيد من الوجد بها هام . أهل تعلم أم لا أن للحب لذاذات ، وقد يعذر لا يعذل من فيه غراما وجوى مات ، فذا مذهب أصحاب الكمالات ، فدع عنك من اللوم زخاريف الحكايات ، فكم قد هذب الحب بليدا ، فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا ..."[٥٦] ويلاحظ هنا التوازن الذي يبلغ أحيانا حد الاتفاق في حروف الروي إلى جوار الجمل الطويلة التي تتخللها إيقاعات داخلية . وواضح التناغم بين الأنظمة الإيقاعية ، بما يبلور بنية إيقاعية متميزة في هذا " البند " الذي يتصدر كل البنود ، الأمر الذي جعله مثار عناية جل الدارسين لفن " البند ". على أن فن "البند " بعمومه يعتبر أحد أخصب الحقول التي تتجلى فيها أنظمة السجع بكل أشكالها .

٥. تعويم الخصائص النثرية

كشفت لنا الفقرة الفائتة طبيعة التنازع المزمن الذي تأجج حول البنية الإيقاعية لـ "البند" وقد أردنا أن نلفت الانتباه إلى أن تلك البنية تجهزنا أيضا بأكثر من برهان على أنها بنية نثرية سجعية . ولقد تبين

من العرض السابق بأن القول بذلك لا يحتاج إلى ممارسة أي نوع من الإكراهات تجاه نصوص " البند " وهو ، فضلا عن ذلك ، يذكر بالجدل المتشعب الذي لم يعرف الاتفاق حول البنية الإيقاعية الشعرية لـ "البند"، سواء اتصل ذلك بالوزن والتفعيلة أو البحر . على أننا لا نهدف من ذلك إلى معارضة التصور السائد الذي أشاعه العروضيون حول كون (البند) شعرا ، معارضة جوفاء ومجردة ، إذ إننا لا ننطلق من مسلمات ، ثم نسعى لاثباتها. ففي نهاية المطاف ، لا يمكن أن تتحدد " نوعية " أي تعبير أدبي استنادا إلى عنصر من عناصره . بمعنى أن البنية الإيقاعية لـ "البند" لا يمكن أن تكون الفيصل النهائي في تحديد الطبيعة النوعية له. فلابد من تضافر عناصر أخرى تغلب الانتماء إلى هذا النوع أو ذاك. إلا أن جميع الذين عالجوا الجانب العروضي في (البند) انتهوا إلى الإعلان عن نوعيته الشعرية ، وكأن البحث في هذا الموضوع مصمم للوصول إلى تلك النتيجة ، وبتأثير من موجهات ثقافية سائدة ، أغفل البحث في الإمكانيات الأخرى التي تبدو لنا ، أكثر أهمية ، وكان ينبغي أن تنال حظها من البحث والدراسة . وفي الوقت الذي تم التركيز الشديد على الجوانب العروضية الشعرية لـ " البند "، تم تجاهل كل احتمال مخالف ، وقد مارس التركيز الشديد هذا ، بوعي أو بدونه ، مهمة استبعادية خطيرة ، ذلك أنه أقصى واستبعد أمر التفكير المتنوع ، وبذلك طمس جانب الموضوعية في البحث . إلى ذلك فقد تمت معالجة الموضوع وكأن النثر تعبير أدبي يخلو من الإيقاع. وينبغي التأكيد في هذا السياق على أن الشكلانيين الروس قد أثبتوا أن النثر ليس مادة هلامية مشوشة مضادة للإيقاع: وإنما على العكس من ذلك يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتي للنثر يحتل مكانا لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتي للشعر وإن كانت طبيعة كل منها تختلف عن الآخر ، فقد يمكن أن نجد في النثر درجة من التنظيم الموسيقي بأوسع معاني الكلمة دون أن يصبح لهذا السبب شعرا ، كما أن الشعر قد يقترب من هذا الاتجاه نفسه، كالشعر الحر دون أن يتحول إلى نثر . وسر ذلك أن " النثر

الموقّع " لا يخرج على النظام النثري كله ، كما أن الشعر الحر لا يخرج على النظام الشعري الشامل ، والفرق بينهما هو الدور الوظيفي الذي يقوم به الإيقاع في كل منها(٥٧).

وسط هذه الشبكة من التداخلات تقع قضية البنية الإيقاعية لـ"البند " ففي الوقت الذي نرى فيه أن التشكيلات النصية لهذا التعبير الأدبي قد تمّت في أفق مشبع بمؤثرات نثرية كلاسيكية ، فإن عملية دراسته وتحليله قد تمّت على العكس في آفاق مشبعة بموجهات شعرية حديثة ، فنازك الملائكة اعتبرته السلف الشعري للشعر الحر ، بل إنها ذهبت إلى أنه أجرأ خطوة خطاها شعراء العراق في القرن الحادي عشر للهجرة (السابع عشر الميلادي) حينما ابتكروا هذا التعبير الذي تتنوع فيه القوافي دونما نسق ثابت ، وهذه حسب رأيها ، أول حالة في الشعر العربي يكون فيها تنويع القوافي حراً تمام الحرية ، ولا يقيده إلا ذوق الشاعر ، وعلى هذا فإن الشعر الحر قد جارى " البند " في ذلك وحذا حذوه(٥٨). ومن الواضح أن حركة الشعر الحر التي اندلعت ثورتها قرابة منتصف القرن العشرين في البلاد العربية ، وبخاصة العراق ، وقد أحدثت " أفق انتظار " ثقافي عام ، له إمكانية تجميع كل الإشارات المتناثرة ، وإعادة إنتاجها ، بما يعزز ويقوي تلك الحرية التي كانت بأمس الحاجة إلى تاريخ أدبي يمنحها الشرعية بعد أن أثيرت في وجهها صعاب ، أقل ما يقال عنها أنها صعاب ليست أدبية فقط. وقد كان "البند" نموذجاً يؤكد الكيفية التي تتم فيها عملية إقصاء نسق مهيمن ، وإحلال آخر محله ، في ضوء حاجات التلقي الخارجية وطبيعة الحكم النقدي وغايته ، وهو حكم يبدو أنه يترتب بوصفه حكم قيمة . وكان تودوروف قد شخص آلية هذه الظاهرة ، حينما أكد أنه في كل عصر يصاحب نواة السمات المتماثلة عدد كبير من السمات الأخرى التي تعتبر أقل أهمية في

إلحاق هذا الأثر بذلك الجنس الأدبي وتبعا لذلك يكون الأثر الأدبي جديرا بالانتماء إلى أجناس مختلفة ، طبقا لحكمنا بالأهمية على هذه السمة أو تلك من سمات بنيته[٥٩].

كان توماشفسكي قد أشار إلى أن الأنواع الأدبية تتحدد من أنساقها المهيمنة أي البارزة وهي تنمو وتزداد غنى وتفاعلا فيما بينها[٦٠]، و(المهيمنة) كما حددها جاكوبسن هي : مكون بؤري في النص يتحكم بالعناصر المكونة له ويحددها ويضبط تحولاتها[٦١] فهل يمكن اعتبار " البنية الإيقاعية " لـ " البند " شعرية كانت أو نثرية هي النسق المهيمن فيه ؟ من الواضح أن الذين قالوا بشعرية " البند " قد اعتبروها كذلك ، رغم أن كل أبحاثهم دون استثناء قد أنجزت بمعزل عن كشوفات الموروث القائل أن الكلام إذا خضع لوزن متصل بتفعيلة خليلية فهو شعر. وفي ضوء هذا أقصيت كل العناصر والمكونات التي إذا تداخلت وتفاعلت أبعدت " البند " عن مفهوم الشعر كما عرف وشاع في الثقافة العربية ، على أن هذا لا يعطينا أي نوع من الحق في القول على غرارهم بأن " البنية الإيقاعية النثرية المسجعة " لـ " البند " هي النسق المهيمن فيه . فالقول بذلك إنما هو رد فيه كثير من التمحل ، رغم ما لتلك البنية من أهمية . وبما أننا لا نقر في موضوع خلافي مثل هذا بإقامة الحجة استنادا لدليل يمكن استخدامه لغاية ثم إعادة استخدامه في غاية مضادة ، فإننا نرى أن " البنية النثرية المسجعة " ما هي إلا عنصر في نسيج متداخل من العناصر التي ترجح نثرية " البند " وأن قيمتها وأهميتها تكمن في نوع التفاعل بينها وبين تلك العناصر . ولعل من أبرز تلك العناصر ما يأتي :

١ – سيادة الوظيفة التمثيلية وليس الإيحائية في لغة " البند " فعلاقة النص بالعالم علاقة تمثيل وليس علاقة ترميز .

٢ – سيادة البعد الغيري وغياب البعد الذاتي .

٣ – الجماليات الأسلوبية النثرية التي تسود في النصوص وقوامها الاستطرادات الشائعة في النثر العربي التقليدي ، ثم اللجوء أحياناً إلى الوصف المستفيض الذي يراكم جملة من الصفات الحيادية الخارجية .

٤ – حضور درجة عالية من المباشرة والموضوعية فالعبارة تشغل غالباً بأداء وظيفة تقريرية ، وهذا يطمس الغاية الجمالية التي هي أخص مميزات الشعر .

٥ – حضور درجة ، وإن كانت ضعيفة من البعد السردي في النص ، وهو أمر يغذّي عالم النص بنوع من الكثافة ويقلل من الشفافية التي هي غاية كل شعر .

٦ – حضور وهيمنة تقاليد النثر العربي التقليدي ، بالاستهلالات الدعائية والتضرعية والصيغ التعظيمية والمدحية التي تضفي على الموصوف جملة من النعوت الشائعة ثم الخواتم التذللية التي تبخس الذات وتدفع بنتائج مقررة سلفاً .

٧ – شيوع الموضوعات النثرية المعروفة في الأدب النثري العربي القديم ، وبخاصة في أدب الترسّل الذاتي إذ يكون النص وسيلة للتعبير عن موقف وغاية ومطمح وليس رؤية للعالم .

٨ – إن " البند " بسبب كل هذه التسميات والخصائص الفنية والموضوعية يحدث عند المتلقي " أفق انتظار " تترتب كل مكوناته في ضوء الخصائص العامة للنثر القديم ، وهنا في وسط هذه الشبكة تظهر ، وظيفة " البنية الإيقاعية النثرية المسجعة " لتقوي الانتباه عند المتلقي، وتملأ أفق انتظاره بالأهداف والغايات والموضوعات التي أشاعها ذلك النثر .

أخيراً ليس من أهدافنا الدفع باتجاه عزل " البند " عن عالم الشعر، كما يرى الرأي القائل بشعريته . فكل خطاب أدبي رفيع لا يمكن إلا أن يتوفر على درجة من الشاعرية التي تضفي عليه جمالاً ورونقاً ، إنها الشاعرية التي لا يكون مصدرها الوحيد " الوزن الشعري "، إنما "الإيقاع " بمعناه العام وهو يمارس وظيفته وسط كل الجماليات الأخرى : الأسلوبية والبنائية والدلالية ، وطبقاً لهذا التصور فإن " التداخل النوعي" هو المكون الرئيس لـ " البند ". لكنه تداخل يصاغ صوغاً نثرياً يمنح "الإيقاع " قيمة ظاهرة دون أن يطمس أهمية العناصر الأخرى .

المصادر والمراجع

١) باختين ، شعرية دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي (الدار البيضاء ، توبقال ، ١٩٨٨) ينظر الفصل الرابع .

٢) جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبدالرحمن أيوب (الدار البيضاء ، ١٩٨٦) .

٣) أبو بكر الباقلاني ، إعجاز القرآن ، تحقيق أحمد صقر (القاهرة دار المعارف) ص ٦٣ .

٤) ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (القاهرة) ١: ٢٠ .

٥) النهشلي ، الممتع في عالم الشعر ، تحقيق المنجي الكعبي (تونس) ص ١١ و٢٤ .

٦) للوقوف على تفاصيل هذا الموضوع نحيل على المصادر الآتية : الحيوان للجاحظ ١: ٢٤ وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ص ٣٣ والمزهر للسيوطي ٢: ٤٧٧ .

٧) انظر ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام (القاهرة ، ١٩٥٦) ص ٤ ، وقدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق بونيباكر (ليدن ، ١٩٥٦) ص ٢ .

٨) نحيل هنا على : رسالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي ، ومقطع من كتاب " الشفاء " حول "فن الشعر " لابن سينا ، وتلخيص كتاب أرسطاطليس في الشعر لابن رشد ، وجميعها ملحقة بكتاب " فن الشعر " لأرسطو تحقيق عبدالرحمن بدوي (بيروت دار الثقافة : ١٩٧٣) ص ١٤٩ – ٢٥٠ .

٩) ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، تحقيق عبدالواحد وافي (القاهرة ، دار نهضة مصر) ٣: ١٣٦٢.

١٠) عبدالكريم الدجيلي ، البند في الأدب العربي : تاريخه ونصوصه (بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٥٩) ص هـ .

١١) جميل الملائكة ، ميزان البند (بغداد ، مطبعة العاني ، ١٩٦٥) ص ٥ .

١٢) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٣) ص ١٩٥ ، وأحمد مطلوب ، النقد الأدبي الحديث في العراق (بغداد ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٨) ص ١٩٠ . محمد حسن الحلي ، شعر البند : من فنون الشعر العربي في العراق ، مجلة المورد، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، المجلد ٢٢ العدد ٢ لسنة ١٩٩٤) ص ٣٧ .

١٣) محمد الهاشمي ، مجلة اليقين (بغداد ، العدد الأول لسنة ١٩٢٢) ص ١٨ .

١٤) مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب (بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٧٤) ٣: ٤١٣ .

١٥) ديفين ستيوارت ، السجع في القرآن : بنيته وقواعده ، ترجمة محمد بريري ، مجلة فصول (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، العدد ٣ لسنة ١٩٩٣) ص ١٢ .

١٦) أورده ستيوارت ص ٣٠ .

١٧) الدجيلي ص ٦٨ .

١٨) جميل الملائكة ص ٩ .

١٩) نقلا عن الدجيلي ص م .

٢٠) الباقلاني ص ٥٦ .

٢١) الدجيلي ص ن .

٢٢) م. ن. ص ي – ك .

٢٣) إسعاد قنديل ، فنون الشعر الفارسي (بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨١) ص ٢٥٩ – ٢٦١ و٢٨٨ .

٢٤) الحلي ص ٤٠ .

٢٥) م. ن. ص ٤١ .

٢٦) مصطفى جمال الدين ، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة (النجف ، ١٩٧٠) ص ٢٢٤ .

٢٧) تراجع القائمة الكاملة للأسماء عند الدجيلي وجميل الملائكة .

٢٨) جميل الملائكة ص ١٣ .

٢٩) الهاشمي ص ١٨ .

٣٠) الدجيلي ص ف .

٣١) نازك الملائكة ص ١٩٩ – ١٠٦ .

٣٢) مصطفى جمال الدين ص ٢٥٥ .

٣٣) علي عباس علوان ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق (بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٥) ص ٧٥ .

٣٤) الحلي ص ٤٠ .

٣٥) جميل الملائكة ص ١٣ .

٣٦) الدجيلي ص ج و ظ وهامش ص ٧١ .

٣٧) الهاشمي ص ١٨ .

٣٨) عباس العزاوي ، تاريخ الأدب العربي في العراق (بغداد) ٢: ١٩٢ .

٣٩) الرافعي ٣: ٤١٣ .

٤٠) نازك الملائكة، سيكلوجية الشعر (بغداد ، دار الشؤون الثقافية : ١٩٩٣) ص ٤٠ – ٤١ .

٤١) أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٨٦) ص ٢٦٠ – ٢٦٥ .

٤٢) القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا (بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٧) ٢:٣٠٢ وجدير بالذكر أن كل دارسي " السجع " يجمعون على هذا .

٤٣) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، (دار الكتب الشرقية) ص ٢١١ .

٤٤) م. ن ص ٢٣١ – ٢٣٢ .

٤٥) انظر على سبيل المثال . السكاكي ، مفتاح العلوم (القاهرة ، المطبعة الأدبية) ص ٢٨٨ وأحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب (القاهرة ، ١٩٦٣) ص ٦٧ .

٤٦) العسكري ص ٢٦٠ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ والقلقشندي ٢: ٣٠٤ – ٣٠٦ .

٤٧) الدجيلي ص ٣ – ٤ .

٤٨) فصل البلاغيون العرب في أقسام السجع وأصنافه ومظاهره وشروطه ، ينظر العسكري ٢٦٣ – ٢٦٤ والقلقشندي ٢: ٣٠٢ – ٣٠٦ والسيوطي ، الاتقان ٢: ٩٨ والزركشي ، البرهان في علوم القرآن ١: ٥٣ – ١٠٠ وابن الأثير ، المثل السائر ١: ٢٣٨ والقزويني ، التلخيص في علوم البلاغة ص ٣٩٧ – ٤٠٤ .

٤٩) ستبوارت ص ٢٥ .

٥٠) م. ن. ص ٢٩ .

٥١) الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت ، دار الجيل ، ١٩٩٨) ١: ٥٨ .

٥٢) السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن (بيروت ، المكتبة الثقافية ، ١٩٧٣) ٢ : ٩٧ .

٥٣) أورده ستيوارت ص ١٤ .

٥٤) أدونيس ، الشعرية العربية (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٨٩) ص ١٠ .

٥٥) الزركشي ١: ٦ وما بعدها .

٥٦) الدجيلي ص ٧٦ وجميل الملائكة ص ٥ – ٦ .

٥٧) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي (القاهرة ، مؤسسة مختار ، ١٩٩٢) ص ٧٤ .

٥٨) نازك الملائكة ، سيكلوجية الشعر ص ٤٠ ، ٤١ .

٥٩) تزفتيان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء توبقال، ١٩٩٠) ص ٧٨ .

٦٠) عبدالله إبراهيم ، معرفة الآخر (المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠) ص ١٥ .

٦١) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعيد الغانمي (عمان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٦) ص ٢٩ .

* * *

تجليات المتنبي في نصوص من الشعر العربي الحديث

موسى ربابعة

يتناول هذا البحث تقنيات استخدام الشاعر العربي الحديث للنماذج الشخصية التراثية الأساسية ، التي تمثل حضوراً فاعلاً على المستوى التاريخي والأدبي في آن واحد، وقد كان للمتنبي حضور فاعل في نصوص الشعر العربي الحديث ، وذلك وفقاً لما لهذا الشاعر من مكانة على صعيد أدبي وتاريخي .

ينهض هذا البحث بدراسة ثلاثة نصوص شعرية وظفت المتنبي توظيفاً تاريخياً وأدبياً ، ولم يكن توظيفها توظيفاً هامشياً ، وإنما جاء توظيفاً فاعلاً ، وقد دمجت هذه الشخصية ببعديها في هذه النصوص حتى إنها أصبحت جزءاً لا يتجزأ من نسيج النص الشعري ، وهذه النصوص هي قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر) لأمل دنقل ، وقصيدة (موت المتنبي) لعبدالوهاب البياتي ، وقصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر) لمحمود درويش . ويبدو أن هناك قاسماً مشتركاً بين هذه القصائد وهو اختيار اسم المتنبي ليكون المحور الأساسي في عنوان القصائد كما أن قصيدتي أمل دنقل ومحمود درويش تشتركان في أنهما ينصان على مصر لأن مصر تمثل مرحلة مهمة من حياة المتنبي .

ومن اللافت للنظر أن استدعاء هذه الشخصية لم يكن استدعاءً ثانوياً ، وإنما كانت شخصية المتنبي هي الشخصية المحورية في النص الشعري ، وهذا شكل من الاستدعاء الذي يشكل عنوانات هذه النصوص الشعرية ، ولأن العنوان هو جوهر النص الأدبي ، فإن المتنبي يكون أساس النص الأدبي ، وكل شيء في النص يدور حول هذه الشخصية

بأبعادها المختلفة ، وعلى صعيد قراءة مثل هذه النصوص فإن أول شيء يصادفه القارىء عندما تقع عيناه على النص هو شخصية المتنبي ولهذا فإنه يسترجع هذه الشخصية ويضعها ضمن سياقها الأدبي والتاريخي .

فالعنوان هو أول شيء يصادف المتلقي (ولئن كان المرسل ينطلق من مقاصده في " بثه " العنوان ، ففي المقابل ينطلق المستقبل من معرفته الخلفية في " تقبله " له ، وهذه نقطة في غاية الأهمية ، إذ إن معرفة المستقبل الخلفية معرفة أكثر سعة من موضوع المرسلة عملاً وعنواناً)[1]. فالعنوان يمثل النقطة الأولى التي يتم فيها اللقاء بين الباث والمتلقي ، وذلك بما يثيره العنوان في وعي المتلقي من استحضار هذه الشخصية وما يتعلق بها من أبعاد .

ومما يمكن الإشارة إليه في هذا المقام أن الأمر لا يتعلق بشعرية العنوان ؛ إذ إن العنوانات في هذه النصوص لم تنبن بناءً شعرياً، وإنما بنيت بناءً قائماً على استحضار الشخصية واستدعائها ، وإن استدعاء هذه الشخصية على هذا النحو يشكل من هذه الشخصية موضوعاً شعرياً لا يتوقف عند دلالة اللغة ، وإنما يتوقف عند دلالات الشخصية التي يفيض العنوان بما تعكسه من ظلال وإيحاءات كثيرة ، ولم تأت عنوانات هذه النصوص لتكون مرتبطة بالتناص ارتباطاً مباشراً وإنما جاءت لتشكل تقنيات مختلفة في توظيف هذه الشخصية .

تبدأ قصيدة أمل دنقل بالعنوان الذي يتمحور حول المتنبي فالعنوان هو " من مذكرات المتنبي " في مصر"، وهذا النص يحمل عنواناً رئيساً وعنواناً فرعياً وقد نص الشاعر على العنوان الفرعي الذي يمثل هنا (عن مصر)، ويبدو هنا أن الشاعر يريد أن يتحدث عن مرحلة خاصة من مراحل حياة المتنبي في مصر ، يقول أمل دنقل :

أكره لون ... في القنينة

لكنني أدمنتها .. استشفاء

لكنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاء !

عرفت فيها الداء !!

ويبدو أن مقدمة القصيدة بدأت بشرح العنوان ، إذ تأتي أول كلمة في القصيدة لتحمل معنى الكراهية ، وهذا أمر يوحي بالعلاقة المتوترة التي تؤطر حياة المتنبي في مصر ، إذ إن هناك تعارضاً بين "أكره " وبين "أدمنتها "، وهذا التعارض يقدم صورة القلق التي همشت شخصية المتنبي وجعلت منه ببغاء يردد ما يسمع، ولذلك فإنه لم يعرف في هذه المدينة إلا الداء ، ولأجل هذا تصبح العلاقة بين الشاعر والمدينة علاقة قائمة على التجافي والتصادم .

إن الأصوات تتداخل في مقدمة هذا النص فلا يتيقن القارىء للوهلة الأولى مصدر الصوت ، فهو عندما يقرأ " أكره لكنني ، أدمنتها ، لأنني ، أتيت ، وصرت ، عرفت "، فإن الملاحظة الأولى التي تبدو هنا ملاحظة قائمة على حقيقة الصوت الذي يتجسد في وعي القارىء ، فالصوت هنا يصبح صوتاً متداخلاً ، إذ إن شخصية أمل دنقل لا تتوارى خلف شخصية المتنبي ، وإنما تندمج الشخصيتان لتصبح شخصية واحدة، فأنا المتكلم في هذا المقطع من النص ينطق بالصوتين معاً فضيق المتنبي بمصر هو نفسه ضيق أمل دنقل .

ولا يقوم استدعاء الشخصية هنا على النقل الحرفي ، وإنما يقوم على الاندغام مع الشخصية المستدعاة ، يقول أمل دنقل :

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

أبصر تلك الشفة المثقوبة

.. أبكي على العروبة

إن تفاصيل الحياة اليومية التي عاشها المتنبي في مصر لا تعكس انسجاماً وتصالحاً فهو يمثل ساعة الضحى بين يدي كافور ، وعليه أن يبصر ما لا يريد تلك الشفة المثقوبة والوجه المسود والرجولة المسلوبة ، وهذا المشهد يثير المتنبي فيبكي على العروبة ، فالأمر يتمثل هنا في كون البحث عن العروبة يشكل هماً مشتركاً . إن استدعاء شخصية المتنبي يمثل القدرة على محاورة النماذج الحيوية من التراث ، فتوظيف شخصية مثل المتنبي ، لابد أن يقوم على الأبعاد الحيوية التي تفيض فيها هذه الشخصية، فالمتنبي يتحول إلى نموذج إنساني وهو نموذج يحمل (تداعيات معقدة تربطها بنصص تاريخية أو أسطورية ، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن ، تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان) (٢).

لقد رسم أمل دنقل صوراً للواقع الذي يغص بالمفارقات العجيبة مقرناً ذلك بالصور الكاريكيتيرية ، التي تقدم نموذجاً بشرياً وصفه بالرجولة المسلوبة ، ومع هذا النموذج يشعر المرء بالاشمئزاز والقلق .

ومن الصور القائمة على المفارقة والعجيب قول أمل دنقل :

يومىء ؛ يستنشدني : أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده .. يأكله الصدأ

عندما يسقط ؛ وينكفىء .

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر ..

ينتظرونه .. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع .

يبدو هنا أن المفارقة قائمة في قوله " أنشده عن سيفه الشجاع" وقوله " وسيفه في غمده .. يأكله الصدأ "، وهذا أمر يعكس تجليات البطولة ونقيضها . ولذلك فإن المتنبي يكشف عن البطولة الزائفة التي تتمثل في شخصية كافور ، الذي يمثل النموذج المتخاذل المسلوب الرجولة، ومع ذلك فإن أهل مصر يقدمون له المظالم والرقاع التي تعترف بشرعية كافور الذي يمتلك السلطة دون أن يكون أهلاً لها . وهذه الصورة التي يقدمها أمل دنقل والمتنبي تجسد رفضهما لهذا النموذج من السلطة ، ولذلك يرتحل المتنبي عن مصر لكن لا يطمئن إلى المكوث في مصر ، يقول أمل :

جاريتي من حلب ، تسألني " متى نعود ؟ "

قلت : الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت : سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود

فقلت : قد سئمت – مثلك – القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله

... كافوراً

ونمت مقهوراً ...

لقد أقام المتنبي مع جاريته حواراً يكشف عن المرارة اللاذعة، وهذا الحوار يظهر البعد الحيوي الذي يمنحه للسياق الذي ورد فيه ، فإذا كانت مصر تمثل من خلال كافور مكاناً يقض المضجع فإن حلب تمثل المكان الحلم والأمل، إن هذه الحوارية تمنح النص بعداً درامياً من خلال الانفتاح على شخصيات جديدة في النص ، وذلك من مثل الجارية وسيف الدولة الذي لايزال يمثل الأمل والحلم ، ولكن الطرق إليه أصبحت موصدة فمصر لا تجسد إلا السأم والرخاوة والركود في عهد أميرها الأبله الذي يستأهل الشتيمة ؛ لأنه يمثل القهر والقنوط .

إن النص يقوم على المزج بين الماضي والحاضر وكأن شخصية المتنبي تتشكل في اللحظة الراهنة – أي في زمن قول النص – إذ تتخلق شخصية المتنبي من جديد لترسم المرحلة الراهنة التي تبرز التفاعل بين الماضي والحاضر الكفيل بإعادة بعث النموذج التراثي الحيوي مع فارق المرحلة التاريخية ، فقد امتزج الصوتان ليعبرا عن النموذج المتكرر واستطاع النص أن يعبر (عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرداً مع الدلالة التراثية للشخصية)[٣] .. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد وإنما لمعت في وعي المبدع استرجاعات للحظات التي تبرز المأساة وتعمقها، يقول :

" خولة " تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من " أريحا "

سويعة ، ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها كل مساء في خاطري تجوس

يفتر بالشوق والعتاب ثغرها العبوس

أشم وجهها الجموحا

أضم صدرها الجموحا

وتدخل خولة النص لتنضاف إلى الشخصيات الأخرى التي تعطي النص أبعاده الدرامية ، فخولة تصبح في النص أداة من أدوات الحوار التي لا تؤشر على الماضي فقط ، وإنما تؤشر على المرحلة الراهنة ، وقد عمد الشاعر إلى جعل خولة وأريحا بين علامتي تنصيص ليدخل لعبة الفضاء النصي إلى وعي المتلقي وإدراكه ، فخولة التي يلتقيها الشاعر في أريحا أصبحت غير قادرة على البوح ولا تجسد سوى العبوس الذي يخفي وراءه الشوق والعتاب في آن واحد ، وهنا يؤكد الشاعر على المزج بين الحزن القديم والحزن المتجدد . إن خولة تمثل في لحظة ذلك الأمل المنتظر كما أنها تمثل في لحظة أخرى صورة لما آل إليه الوضع عندما قتل شقيقها وأبوها .

وقد عمد الشاعر إلى استخدام تقنية الفضاء النصي، وذلك من خلال اعتماده على الفضاء النصي المتمثل بالتنقيط ، يبدأ الشاعر المقطع الجديد على الشكل الآتي :

....

(سألني كافور عن حزني

فقلت أنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة .. كالقطة

تصيح " كافوراه .. كافوراه "..

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح " وروماه .. واروماه "..

.. لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن !)

يظهر هذا المقطع عبر تقنيات الفضاء النصي عناصر متعددة استطاعت أن تجسد تلك النبرة الساخرة التي تتمثل باستحضار شخصية كافور من خلال الحوار الذي يقيمه الشاعر ، وهو حوار يستنطق فيه أمل دنقل كافور الذي يسأل المتنبي فيقدم له صورة تفيض بالألم الذي يسيطر على النفوس، فالفتاة العربية تعيش في بلاد الروم مشردة حزينة تصيح كافوراه وهذا الاستدعاء المقرون بالتحسر والتفجع والندب يوقظ صوتاً آخر استنجد بالمعتصم " وامعتصماه " لكن مع الفارق الأساسي والجوهري ، فإذا كان الصوت المتعلق بالمعتصم يمثل الرجولة والنجدة، فإن دلالة كافوراه تجسد السخرية وكأن الأمير يريد أن يصطنع لنفسه بطولة مزعومة كاذبة ، وذلك من خلال محاكاة الأصوات التي تجسد البطولة الحقيقية وهنا تقف البطولة الزائفة في موازاة البطولة الحقيقية.

ومن خلال الموازاة بين الصوتين "كافوكراه" و" وروماه " تبرز مفارقة سافرة يزيد حضورها في النص حيوية ودرامية ، وتتمثل المفارقة المذهلة في تلك السخرية التي تبرز السلطة المزعومة والمزيفة، فلم يكن مجرد استحضار الأصوات مظهراً من مظاهر البطولة وإنما أتى بها الشاعر ليرسم الادعاء الكاذب والمزيف من خلال التداعيات التي تنفتح على لسان الأنا الساردة ، فتأتي عبارة " العين بالعين والسن بالسن " لتعمق الإحساس بالسخرية التي تحولت إلى هجاء لاذع .

وقد ساعد شكل الكتابة في تعميق هاجس السخرية التي يقوم عليها استدعاء شخصية كافور ، فبالإضافة إلى رسم الخطوط بشكل صوتي من خلال وضع النقط بين كافوراه .. كافوراه .. ووااروماه ، فإن الفراغ الذي وضع في أول المقطع يشير إلى الكلام المسكوت عنه والمحذوف الذي يتوقف على ذكاء القارىء هذا بالإضافة إلى أن الشاعر

وضع المقطع كله بين قوسين ليؤكد على أن الكلام الذي يريد قوله هو كلام يؤشر عليه لما له من أهمية كبيرة .

ويبدو أن الشاعر كان يعود بين الفينة والأخرى إلى إعادة الصوت مرة أخرى وذلك من خلال تكرار سؤال الجارية له فقد ألحت عليه الجارية بالسؤال مرة أخرى لتتشكل من خلال هذه الحوارية صورة جديدة عن حالة من الحالات التي كان المتنبي يعايشها في مصر ، يقول الشاعر :

تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في .. بلا رادع

فقلت : هذا سيفي القاطع

ضعيه خلف الباب متراسا

(ما حاجتي للسيف مشهورا

مادمت قد جاورت كافورا ؟)

إن هذا الحوار الذي يقوم به المتنبي / أمل دنقل يجسد من جديد صورة لمصر التي طغى فيها اللصوص، وتعود نبرة السخرية لتبرز من جديد فمجاورة الشاعر لكافور تصبح جيرة قادرة على أن تثير الفكاهة السوداء والسخرية المرة التي تحولت إلى نوبات خاصة تنتاب المتنبي وهو يشاهد الحالة المأساوية التي تعيشها مصر في عهد كافور .

لقد أفاد أمل دنقل من تقنية القناع في تعامله مع شخصية المتنبي ، إذ إن دنقل لا يتحدث عن المتنبي حديثاً مباشراً وإنما جعل المتنبي هو المتكلم فتكلم الاثنان بصوت واحد واستطاع المتنبي أن يحول الحدث التراثي إلى حدث معاصر ، ومن أهم ما يميز قصيدة القناع أنها

(قصيدة ارتبطت أصلاً بالمونولوج الدرامي)(٤). ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فقد تجاوز الشاعر تقنية القناع إلى تقنية أخرى وذلك عندما وجد أن تقنية القناع لا تستطيع أن تجسد الفكاهة السوداء ، فتجاوز الشاعر ذلك إلى تقنية التناص التي جعلت الفكاهة السوداء أكثر قتامة عندما قال:

".. عيد بأية حال عدت يا عيد ؟

بما مضى ؟ أم لأرضي فيك تهويد ؟

" نامت نواطير ..." عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد

ناديت : يا نيل هل تجري المياه دماً

لكي تفيض ، ويصحو الأهل إن نودوا ؟

" عيد بأية حال عدت يا عيد ؟(٥)

عمد أمل دنقل إلى تناص جعله خاتمة لقصيدته وذلك بعد أن أحدث تحويراً في الأبيات التي ضمنها من المتنبي ، ويبدو أن هناك قصدية من وراء هذا الأمر تكمن في رغبة الشاعر في أن يجعل هذه الخاتمة هي آخر ما يسمعه القارىء لتظل هذه الأبيات محفورة في وعيه وإدراكه ، وقد غير أمل في أبيات المتنبي الآتية حتى يتمكن من تحويل الحدث التراثي إلى حدث معاصر ، يقول المتنبي :

عيد بأية حال عدت يا عيد	بما مضى أم لأمر فيك تجديد
نامت نواطير مصر عن ثعالبها	فقد بشمن وما تفنى العناقيد(٦)

وتلتقي قصيدة أمل دنقل مع قصيدة محمود درويش ، إذ إن القصيدتين تشتركان في العنوان ، فعنوان قصيدة محمود درويش هو "رحلة المتنبي إلى مصر "، وتبدأ القصيدة بقوله :

للنيل عادات

وإني راحل

أمشي سريعا في بلاد تسرق الأسماء مني

قد جئت من حلب ، وإني لا أعود إلى العراق

سقط الشمال فلا ألاقي

غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي

كم اندفعت إلى الصهيل

فلم أجد فرسا وفرسانا

وأسلمني الرحيل إلى الرحيل

ولا أرى بلدا هناك

ولا أرى أحدا هناك

تبدأ هذه القصيدة بقول الشاعر " للنيل عادات وإني راحل " وستظل هذه الجملة تشكل لازمة شعرية تكررت في فضاء النص ست مرات وهي بذلك تجسد بؤرة النص ومحوره الأساس ، فالنيل يمتلك طقوسا يمارسها والشاعر لا يبقى له إلا الرحيل ، الذي يؤطر علاقة الشاعر بالمكان ، وهي علاقة تسلب الإنسان اسمه وهويته فيصبح دون اسم أو هوية فيضيق به المكان حتى أنه يصبح خارج المكان لأن مصر تضيق به كما ضاقت به العراق وحلب ، ودرويش يتمرس خلف المتنبي يتكلم بلسانه ويتماهى معه عبر تقنية القناع وذلك من خلال تداخل الأصوات ، فالمكان الحلم لم يعد حلما وإنما تعرى هذا المكان ليكشف عن الزيف فقد تلاشى الإغراء ليكشف عن الحقيقة المرة فالصهيل لم يعد

سوى جعجعة تكشفت عن غياب الفرسان والأفراس ، فتتنامى الجراحات في نفس درويش / المتنبي فالرحيل لا يقود إلا إلى الرحيل ، ويخرج المكان ليغدو لا مكاناً إذ لم يعد بمقدور الشاعر أن يرى بلداً واحداً فكل شيء يقود إلى الغربة ونفي الذات التي تصبح دون هوية .

ويتنامى الإحساس بالمكان المهشم عندما يقول الشاعر :

الأرض أصغر من مرور الريح في خصر نحيل

والأرض أكبر من خيام ...

ولا أرى بلداً ورائي

ولا أرى أحداً أمامي

هذا زحام قاحل

والخطو قبل الدرب ، لكن المدى يتطاول

للنيل عادات

وإني راحل

يتعاضد هذا المقطع مع المقطع السابق ليؤكد النص أن المكان / الأرض تصبح أضيق مما كان الشاعر يتوقع وكل شيء ينبيء بغياب المكان الذي كان في لحظة من اللحظات يمثل الحلم والأمنية لكن الحقيقة غير ذلك وكل شيء يشي بالقحل والخراب، وهذا الأمر يؤكد اللازمة التي افتتح بها الشاعر القصيدة ولذلك يعيدها مرة أخرى ليعمق إحساسه بالمكان الذي يمثل النيل وما له من عادات وطقوس، تلك الطقوس التي لا تجسد الخصب والنماء ، وإنما يكثر الزحام ، ولكنه زحام قاحل . ولأجل هذا يظل الشاعر راحلاً ، "وإني راحل ".

ويشعر درويش / المتنبي أنه أصبح بلا وطن ولذلك فإن درويش يعلن بأن وطنه أصبح قصيدته ، يقول :

وطني قصيدتي الجديدة

أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط

كم ألج المرايا

كم أكسرها

فتكسرني

أرى فيما أرى دولاً توزع كالهدايا

وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا

وأرى انعطاف الانعطاف

أرى الضفاف

ولا أرى نهراً .. فأجري

وطني قصيدتي الجديدة

تبدو تجربة الشاعر في مصر تجربة لا تخلو من المرارة إذ تتكرر هنا نغمة انعدام التصالح بين الشاعر ومصر، وحتى يعود الشاعر إلى السياق التاريخي يختار الاسم القديم وهو الفسطاط فيدخل هذا العالم فينبهر لأنه يرى رؤية لا تكاد عيناه تصدق ما يرى فالدول توزع كالهدايا والسبايا تفترس السبايا ، لكنه لا يستطيع أن يرى النهر فيلوذ مرة أخرى بقصيدته لتصبح هي الوطن ، فالعلاقة التي تربطه بمصر هي علاقة مأزومة لا تشي إلا بالقلق . ومع كل هذا تزدحم القصيدة بالأسئلة التي تنبىء بتنامي القلق الذي يعيشه الشاعر معتمداً في ذلك على انهمار

التساؤل أو تلاحق حروف النفي والاستدراك والاحتمال والتشكيك ، بل التداعي الكثيف الذي يجمع بين أشتات من الجمل تبدو بلا روابط ، وتكتظ بالعطف ، في تراكمية تشي بجوهر الرؤيا "[٧] وتظل نبرة الاستغراب والاستهجان من الوضع المأساوي هي التي يشكل جوهر النص ، فانعدام التصالح بين الشاعر وبين مصر قد جعل القصيدة مشحونة بالأسئلة القلقة التي تطغى بشكل واضح على النص وذلك من خلال حيلة أسلوبية قائمة على قطبين أساسيين هما الجملة الخبرية وجملة السؤال فقد كرر الشاعر قوله " وطني قصيدتي الجديدة " ثم عاد ليقول : " هل وطني قصيدتي الجديدة ؟ "، إن تكرار مثل هذا الصنيع يلعب دوراً مهماً في بلبلة وعي القارىء من ناحية كما أنه يعكس حدة التوتر التي يعيشه الشاعر .

إن التماثل في التجاوب قد جعل من تقنية القناع وسيلة أساسية لتداخل الأصوات صوت الماضي وصوت الحاضر ، فالوطن الحلم يتحول إلى وهم وسراب ، يقول الشاعر :

...... التي أمشي إلى أسرارها

فأرى الفراغ ، وكلما صافحتها

شقت يدينا بابل

للنيل عادات

وإني راحل

يظهر في هذا النص كيف يبدأ المكان بالتحول إلى الانفلات والتلاشي " لا مصر في مصر "، وتشترك هذه القصيدة مع قصيدة أمل دنقل بذكرهما لشخصية مهمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمصر وهي شخصية كافور الذي يمنح من يتجه إلى مصر الشعور بالغضب والحنق ولأجل هذا

تعود اللازمة إلى الظهور وهي لازمة الرحيل " للنيل عادات وإني راحل"، ويتجدد الرحيل عندما يعلن الشاعر ذلك قائلاً :

وإلى اللقاء إذا استطعت

وكل من يلقاك يخطفه الوداع

وأصيب فيك نهاية الدنيا ويصرعني الصراع

والقرمطي أنا . ولكن الرفاق هناك في حلب

أضاعوني وضاعوا

إن إعلان الرحيل عن مصر يؤكد القلق والمعاناة القاسية التي عاشها الشاعر ، فلا تصبح مصر فقط هي الضيق والوجع وإنما تشكل الأماكن الأخرى ضيقة ومأساوية ، فحلب تضيق بالشاعر لأنه يشعر أن الرفاق تخلوا عنه ، ولم تكن هذه التجربة خاصة بالمتنبي وإنما تقنع بها درويش ليعلن أن الرفاق تخلوا عنه ولأجل هذا تصبح البلاد والتاريخ مؤشرات على الضيق ولا يبقى متسعا سوى في الصحاري ، يقول :

وفي صحاري اتساع ...

وسكون ... يشقني

هذا هو العبد الأمير

وهذه الناس الجياع

والقرمطي أنا ، أبيع القصر أغنية

وأهدمه بأغنية

وأسند قامتي بالريح والروح الجريح[٨]

إن نص محمود درويش يقوم على إحداث حوارية بين الماضي

والحاضر كانت ذاته متقنعة بالمتنبي واستطاع الشاعر أن يتوقف عند تداعيات كثيرة متعلقة بالمتنبي تسللت إلى النص حتى أصبحت تشكل لحمة النص وسداه ، ومع التلاقي مع نص أمل دنقل في بعض العناصر من مثل حديثه عن كافور وقوله " وهذه الناس الجياع " فإن تقنيات استدعاء الشخصية ظل مختلفاً ومتبايناً وذلك تبعاً لرؤية كلا الشاعرين .

وتأتي قصيدة عبدالوهاب البياتي لتحمل عنواناً جديداً وإن كانت القصيدة قد ذكرت اسم المتنبي التي تشترك فيه مع القصيدتين السابقتين، إلا أن عنوانها يحمل دلالة تشي بالموت ، إذ إن عنوانها "موت المتنبي "، وقد عمد الشاعر إلى استخدام العنوانات الفرعية داخل النص ليؤكد أن قصيدته تتكون من لوحات ، وكل لوحة تحمل عنواناً ، لكن هذه اللوحات مع عنواناتها ترتبط معاً لتقدم الرؤية الكلية للنص ، يعنون البياتي المقطع الأول من النص بـ " اللعنة الأولى "، التي ابتدأ فيها الحديث عن الحريق ، يقول :

لتحترق نوافذ المدينة

ولتذبل الحروف والأوراق

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة

وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد

فأنت بحار بلا سفينة

وأنت منفي بلا مدينة

.... الغراب في المقاطع الحزينة

ينعب

يبني عشه ،

يموت في طاحونة

يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمة

يا عالماً عاث به التجار والساسة ، يا قصائد الطفولة

اليتيمة

فكل شيء يطاله العبث والخراب وتظل أنا الشاعر غير بعيدة وسط هذا الجو الملوث بكثير من الأشياء التي تثير الضجر إن الإطار العام الذي تتحرك فيه هذه اللغة الاحتجاجية يكشف عن التوتر القائم بين الشاعر والسلطة التي تمارس القمع والتسلط ، ولذلك يفور الغضب ويتمنى الشاعر الحريق للمدينة وأن تتحول الجيف غذاء للضباع وعندها لا غرابة أن يسود من لا يستحق السيادة ، وهنا تتعاظم نبرة الاحتجاج ليصبح كل شيء مثاراً للقرف والاشمئزاز ، ويمضي الشاعر في رسم هذا العالم من خلال الأصوات التي تحمل عنوانات للمقاطع ، يقول :

لتحترق نوافذ المدينة

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة

ولتحكم الضفادع العمياء

وليسد العبيد والإماء

وماسحو أحذية الخليفة السكران

والعور والخصيان

تتزاحم في القول السابق مجموعة من الأفعال المضارعة التي تسعى لأن تغير ماهيات الأشياء ، وذلك ابتداء من نوافذ المدينة والحروف والأوراق إلخ .. وعبر تأزم الموقف تضيع الأنا التي يتحدث

عنها الشاعر وتصبح غير قادرة على تحديد سلطة لا توحي بأنها سلطة يؤمن بها الآخرون بها ، ولذلك تغدو السلطة مدعاة للغضب والتندر ، وقد اختار الشاعر " النقمة " لتكون عنواناً لهذا المقطع من النص ليعكس الحس المأساوي الذي يعيشه الشاعر في مصر ، ويمضي الشاعر في رسم هذا العالم من خلال الأصوات التي تحمل عنوانات للمقاطع ، يقول :

سفينة الضباب يا طفولتي

تطفو على بحر من الدموع

تشيخ في مرفأها

تجوع

... على رصيفهم

تستعطف الخليفة الأبله

تستجدي

تهز بطنها ، ترقص فوق لهب الشموع

سفينتي شائخة القلوع

لكنها والبحر في انتظارها

تهم بالرجوع

يبرز هذا المقطع من النص الذي جاء تحت عنوان الصوت الأول موقف المعاناة التي يعانيها الشاعر ، إذ إن الرؤية تصبح ضبابية وغير واضحة ، ولأجل هذا تضيق الدنيا أمام الشاعر الذي لا يجد وصفاً يلائم الخليفة إلا الأبله ، وقد جسد ذلك من خلال استخدامه المكثف للفعل المضارع " تطفو ، تشيخ ، تجوع ، ... ، تستعطف ، تستجدي ، تهز ،

ترقص ، تهم " وكل هذه الأفعال التي تعود على السفينة تعكس الوضع المتأزم الذي يعيشه الشاعر .

ويأتي الصوت الثالث في النص ليعلن افتخاره برمز السلطة :

كافور كان سيد الخليقة

والشمس والحقيقة

إن الحديث عن كافور بمثل هذه الأوصاف يزيد من غضب الشاعر ، لأن المتنبي لم يعترف لكافور بمثل هذه الأوصاف ، وإن كان هذا الصوت قد عبر عنها بمثل هذا الأسلوب فإن الموقف يستدعي ضده؛ لأنه موقف يمثل عكس هذه الصفات التي منحت لكافور، ويعود الصوت الأول للظهور في النص ليحمل نبرة الغضب والاحتجاج ، إذ تتعارض الأشياء عبر الصور المتناقضة التي ترسمها الأصوات التي تقف مواقف متناقضة من رمز السلطة ، وقد أفاض هذا الأمر على النص حيوية كبيرة من خلال اللجوء إلى تفعيل العنصر الدرامي في النص ، ويأتي الحديث في الصوت الرابع لتظهر شخصية المتنبي وهي تتحدث عن المؤامرات التي حيكت ضدها ، يقول :

أنا شججت جبهة الشاعر بالدواه

بصقت في عيونه

سرقت منها النور والحياة

أغمدت في أشعاره سيفي

وأفسدت مريديه ، وضللت به الرواه

جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباه

لقد مثل البياتي طبيعة الصراعات التي عاشتها شخصية المتنبي

من صراع مع السلطة وصراع مع الشعراء ، وقد جعل البياتي المتنبي يتحدث بلسانه عن الصراع مع الشعراء الحاسدين ، وبعد ذلك يعود الصوت الثاني للظهور ليعلن احتجاجه الكبير على السلطة ، فالشاعر يعيش في وسط لا يريح إطلاقاً ، لأنه وسط موبوء بالسلطة ومن يزين لها القبح والسوء ، ومما لاشك فيه أن البياتي وقع على رمز شخصي تمثل بالمتنبي وغيره من الرموز التي (تجسد رؤياه تجسيداً حاراً ، وتمنحها شكلاً دراميا نامياً . لقد عاشت هذه الرموز حياة حفلت بعنصر الصدام ، ومواجهة التخلف ، أو التزييف ، أو البطش . وكانت تمثل ، حتى في موتها استماتة الإنسان وإرادته الضارية)(٩)

وقد بنى قصيدته بناءً قائماً على الرؤية فقد تجلت رؤيته من خلال تكراره للفعل " أرى " وهو فعل يجسد تأرجح صورة ما يرى في ذهنه ووعيه ، ولذلك يأتي في كل مرة برؤية جديدة تزيد الوضع مأساوية وقتامة ، يقول :

أرى بعين الغيب – يا حضارة السقوط والضياع

حوافر الخيول والضياع

تأكل هذي الجيف اللعينة

....

أرى على قبابك الغربان

تحجب وجه الشمس بالنعيب ، يا جارية السلطان

أرى الخفافيش على نوافذ البيوت والحيطان

والنمل والفئران

تعبث في خزائن الخليفة السكران

ويحاول الشاعر أن يمزج بين التجربة في الماضي والحاضر وذلك في الجزء الأخير من النص ليطن عن التجاوب بين الأحداث التاريخية وذلك عندما يتحدث عن الأوضاع السائدة في العراق ، يقول في المقطع الثامن الذي جاء تحت عنوان " المرثية ":

تمزقي يا راية الحب فأنت الشاهد الوحيد

عشرون سيفاً ، آه يا عراقنا ، أغمد في قيثاره

في قلبه الطريد

وفي المقطع التاسع من النص يعود الشاعر إلى عنوان المقطع الأول ، ويعنون المقطع بـ " ... الثانية " لتأتي نتيجة لما جاء في ... الأولى ، وقد تمثل هذا في قول الشاعر :

أرى على أبوابك الطوفان

يكتسح الساسة والتجار

أرى خيول النار

تدمر الأبراج والأسوار

وفي هذه الرؤية تتعمق لدى الشاعر الرغبة في الانتقام مما هو قائم ليطهر وجه الأرض مما علق بها من أدران كانت كفيلة بأن تقتل عالم الحلم والأمل المنشود ، وإذا كان المتنبي واحداً من رموز البياتي الشخصية كما يظهر في هذا النص فإن الشاعر عمد إلى الحديث عن موت المتنبي في المقطع الأخير من هذا النص الذي سماه " الشاعر بعد ألف سنة "، يقول :

عيونه الطينية السوداء

تسبر غور الجرح في السماء

حصانه يصهل في المساء

على تخوم المدن الغبراء

يرود نبع ماء[١٠]

لقد استطاع البياتي أن يتخذ من شخصية المتنبي رمزاً شخصياً عبر عن الرؤية التي كان ينطلق منها في الحديث عن الهم الذي كان يكتنف هذه الشخصية ، وعلى الرغم من التقنيات التي اعتمدها البياتي في هذا النص ، وإذا كان أمل دنقل ومحمود درويش قد تقنعا بشخصية المتنبي ، فإن البياتي ينص على أنه يريد أن يصور قصة حياة المتنبي الفاجعة وبطريقة درامية تأثرية ولم يرد أن يتكلم من خلال شخصيته[١١].

استطاعت هذه القصائد أن تبرز الكيفية التي تعامل بها الشعراء الثلاث مع نموذج تراثي وإنساني في آن واحد ، ومن خلال الوقوف عند هذه النماذج يمكن القول إن كل نص من هذه النصوص قد تعامل مع شخصية المتنبي بطريقة مختلفة ، وإن كانت هناك بعض الخيوط المشتركة التي التقت فيها ، إذ إن لكل شاعر طريقته في الحديث عن رؤيته وموقفه ، وقد جعلت هذه القصائد من شخصية المتنبي نموذجاً إنسانياً يحمل معه إرث الماضي ليسكن به الحاضر وربما المستقبل .

الهوامش والتعليقات

١) محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القــاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٢ .

٢) محمد مفتاح : استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ص ٦٥.

٣) علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ١٩٧٨ ، ص ٢٥٥ .

٤) خلدون الشمعة : تقنية القناع : دلالات وحضور، مجلة فصــول ، مــج ١٦ ، ع١ ، ١٩٩٧ ، ص ٧٥ .

٥) أمل دنقل : الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ص ٢٣٧ – ٢٤٢ .

٦) المتنبي : ديوان المتنبي ، شرح البرقوقي ، دار الكتاب العربــي ، بــيروت ، د. ت، ج٢ ، ص ص ١٣٩ – ١٤٤ .

٧) محمد صالح الشنطي : خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش . مجلة فصول ، مــج ٦ ، ع٣ ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٨ .

٨) محمود درويش : حصار لمدائح البحر ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، عمــان ، ١٩٨٦ ، ص ص ٣٧ – ٤٧ .

٩) علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٧١ .

١٠) عبدالوهاب البياتي : ديوان عبدالوهاب البياتي ، ١٩٧٩ ، ج١ ، ص ٦٩٨ – ٧٠٦ .

١١) عبدالوهاب البياتي : تجربتي الشعرية ، الديوان ، ج٢ ، دار العــودة ، ١٩٧٩ ص ٣٩ ، وانظــر سامح الرواشدة : شعر عبدالوهاب البياتي والتراث ، مطبعة كنعان ، إربــد ، ١٩٩٥ ، ص ص ٣٠ – ٣٤ .

* * *

خيمياء اللغة الأدبية

(نصوص) أمين صالح أنموذجاً

رشيد يحياوي

١- خيمياء اللغة والنص :

تكتسب اللغة صفتها الخيميائية بتحولها
إلى إقامة للجوهري المستعصي على
الكشف والعزل والحصر . كاتب هذه
اللغة، قرين الخيميائي في لبوس طرق
الرمز ... وامتلاك الرقعة الطلسمية التي
تختزل سر العالم في جدول رموز غير صالح للمفسر العادي، ولا يمكن أن يتلقى حقيقته الباطنية سوى قارىء مهووس بتلك اللغة الأولى التي أثثت سديم الكون .

في خيمياء اللغة الأدبية ، لا نقرأ الكون قراءة محايدة . فقراءته تتوقف على قدرتنا على الانخراط في شفراته العلامية وامتلاك المسارب الخفية الواصلة بين أشيائه وكائناته . ويكون علينا أن نتعدى ما يظهر في الأنساق الخطابية للنص من تعدد في البنيات والموضوعات واللغات ، إلى البؤر المولدة لما يماثل الإكسير . إكسير تنصهر فيه ميثولوجيا الذات وصورها وخيالها وما اقتطعته من مادة العالم ، حيث الجواهر المحتملة لتمثيل الأنظمة العميقة للنص .

ولعل الشعر ، من بين أنواع القول الأدبي الأكثر قدرة على القيام مقام الخيمياء . ففيه يتوحد الكون مع قراءة الكون ، وتمتلك اللغة إمكانية تنقية كثافة المرئيات وماديتها للإبقاء على ماهياتها الهاربة . ويستطيع الشاعر ، كما الخيميائي ، مخاطبة عالمه بالإشارة والإيماء ، كما يستطيع الإنصات إليه بالحدس والروح . وهذا تصور لا ينسحب على الشاعر الذي يكتفي بالمجاهرة بظاهر ما يراه . وقد يكون هذا الصنف من الشعراء ، أشبه بخيميائي فاشل ، لا يعرف سر اللغز الأبدي لتصفية المعادن . فيقضي عمره عبثاً ، في تحويل النحاس إلى ذهب .

في نصوص أمين صالح خيمياء شعرية حقيقية ، لكنها ملتبسة كأي خيمياء . نصوص تضع القراءة في مأزق وتجبرها على إعادة ترتيب منطلقاتها ورؤاها . إنها خيمياء لا تشتغل على العالم فحسب ، بل تشتغل أيضاً على الأنظمة النصية للتعبير . لذلك تصبح قراءة نصوصه مدعوة لمباشرة خيمياء العالم وخيمياء النص معاً . وإذا كانت خيمياء العالم ترتد للدوال المشكلة لوجود الذات في متخيلي الواقع والرؤيا ، فإن خيمياء النص ترتد للدوال المشكلة لخطاب التعبير .

وفي مقدمة ذلك ، ما نلاحظه في كتابات أمين صالح من بحث دائم عن نص غير مسالم في قبول جاهزية التنميطات النصية . ونصه "مدائح"، يمثل تتويجاً لرحلة كتابية امتدت حوالي ربع قرن دون أن تتساكن مع محطاتها وتقبل تكرار الوقوف عندها . ومنذ أن أصدر كتابه " ترنيمة للحجرة الكونية " سنة ١٩٩٤ ، لاحظنا نقلة نوعية في مساره الكتابي. قد يكون كتاب " العناصر " المنشور سنة ١٩٨٩ مثل بداية أكثر وضوحاً لهذا التحول ، لكن كتاب " الجواشن " المشترك مع قاسم حداد ، سيمثل منجزاً بيناً في المسار الجديد لأمين صالح .

في هذا المسار سيعزز الكاتب ذخيرة الكتابة الجديدة في الأدب العربي . نقصد الكتابة العابرة للأنواع ، التي أزمت المصطلح النقدي ، محدثة وضعاً كتابياً جديداً لم يتم اختراقه حتى الآن بما يمكن من اكتشاف محافله الإبداعية .

كيف نؤطر أعمال أمين صالح تأطيراً أنواعياً ؟ هذا فعل نقدي قد لا ينسجم مع تصورات أمين صالح لفعل الكتابة . لقد قال في بيان " موت الكورس " المشترك مع قاسم حداد : " ما أن يتأطر النص حتى يتجمد ويصير عرضة للإنكسار. لن يكون هذا – وحده – سبب صوت النص ، بل أيضاً رغبة الكاتب في التجاوز وارتياد أقاليم أخرى من الأفق . النص ليس خالداً . إنه قابل للهدم ، أو هو مجرد محطة تؤدي إلى أخرى . الكاتب الذي يبدع قادر على ابتكار أشكال جديدة تنسجم مع كائناته "[1].

إن الإعلان النظري عن إلغاء الإطر التنويعية لا يكفي لإلغائها من مجال التعبير النصي ، لذلك فكل ما قامت به دعوات الكتابات الجديدة ، مثل هروباً فاشلاً من الأنواعيات ، حيث توقف عملها النقدي عند حد الطموح والرغبة ، لا حد الفعل . هربت من الأنساق الأنواعية نظرياً ، لكنها في منجزها الإبداعي امتثلت لها . ولم تستطع هذه الدعوات أن تتحرر من الحديث عن الخطاب الأنواعي برغم رفضها له ، فتجد في بيان " موت الكورس " حديثاً عن الخطاب الأنواعي، وكذلك في كتاب " ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر " لقاسم حداد، وهو إلى جانب أمين صالح أحد دعاة التخلي عن المقاربة الأنواعية . ذلك يعني أن الهاجس الأنواعي سؤال مؤرق وملازم لوعي الكاتب الذي عليه – شاء ذلك أم أباه – أن يتخذ منه موقفاً ، ليس نظرياً فحسب، بل إبداعياً أيضاً. وكيف له أن ينجز نصاً لا أنواعياً أو هادماً للأنواع ، دون أن يستحضر في ذهنه نماذج الأنواع التي يريد هدمها أو كتابة نص يتسرب عبرها ؟ وفضلا عن ذلك فإننا غالباً ما نواجه في الخطاب " اللاأنواعي " تمثلاً لمقترحات أنواعية جديدة تقوم مقام النوع في التصنيف والتأطير . وأبرزها عند أمين صالح في الفقرة السالفة، مصطلحا " نص " و" شكل " وهما من متفرعات مصطلح " النوع ". أما القول بنموذج " النص المفتوح " عند أمين صالح ، فليس في رأينا سوى ضرب من التأطير النوعي الذي تهرب منه الكاتب . ويتشابه في هذا كله أن نقول بنص قابل للهدم أو شكل قابل للتحطيم أو نوع قابل للهدم والتحطيم معاً .
إن النص إما أن يستسلم لضوابط النوع الأدبي أو يرفضها ، وقد يرفضها جزئياً أو كلياً . لكن النوع الأدبي ، في كل الحالات مكون لازم لتشكيل النص . فكل نص ، يتضمن ضمن مكوناته ، مكوناً يرتد إلى استراتيجية المحفل النوعي. أما السؤال الإشكالي فهو التالي: وفق أي منظور أنواعي نستطيع أن نقرأ النص وأن نكتشف بنيته النوعية أو مكونه النوعي ؟ ثم كيف نأتي إلى النص بعد حضوره دون أن نغزوه أو نحتله على حد ما سجل بيان " موت الكورس ": " النص مدى مفتوح . مرن كالحرف، هائل

كالحرية. لكن ، أليس النص ، أو المدى ، معرض للإحتيال بعد حضوره؟ من يقدر أن يصد غزو المصطلحات والمعاجم وهواة التصنيف ؟ "(٢).

نحتفظ مبدئيا بالنعت الأنواعي الذي ارتضاه أمين صالح ، وهو "النص المفتوح ". وهو مصطلح من عائلة مصطلحات أخرى مثل : " نص النص " و"النص المفتوح " و" النص الكلي" وهي مصطلحات ظهرت لتعيين كتابة أريد لها أن تكون مغايرة ، خاصة لقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، كما أنها مصطلحات ظهرت ضمن الخطاب " اللاأنواعي " الذي أنتج – كما نرى – خطابا أنواعيا بدوره . وبما أن هذا النص مفتوح ، فيحتمل إذن أن يكون شعرا أو لا يكون كذلك ، بل يحتمل أن يكون :

- نصا نثريا مفتوحا .
- نصا شعريا مفتوحا .
- نصا شعريا نثريا ، ونثريا شعريا مفتوحا .

الفيصل في هذه التمييزات ، هو الاحتكام لأي منهما لـه الهيمنة اللغوية والنصية على الآخر ، لذلك نرى أن أمين صالح تدرج في أعماله من هيمنة النثر إلى هيمنة الشعر . ففي كتابه " العناصر " هيمنة للنثر مع اختراقات شعرية ، وفي كتابه " ندماء المرفأ، ندماء الريح " تقوى حضور الشعر لكن ظل خاضعا للغة النثرية ، وفي " ترنيمة للحجرة الكونية " سنرى أن اللغة إما يتقاطع فيها الشعر والنثر أو يتناوب الطرفان في تشغيلها أفقيا حسب مقاطع دون أخرى . أما في كتاب " مدائح " فتراجع النثر تراجعا بينا مقابل بروز الشعر وهيمنته. لذلك إذن أمكن أن نقول عن " مدائح " بأنه "نص مفتوح "، فلنقل بتحديد أكثر بأنه " نص شعر مفتوح ". لكن درجة انفتاح النص لا تقاس ولا تحد . وقد نصف شذرة نصية بأنها نص مفتوح، لذلك نرى أن النصوص الشعرية المفتوحة تتطلب بدورها نمذجات تصنيفية. وفي هذا الإطار ، نتساءل عما إذا كنا سنقدم وصفا أكثر دقة لو

قلنا بأن النص الشعري المفتوح يستجيب لنعت " قصيدة النثر ". ومع اقتناعنا بأن هذا المصطلح ملتبس وفضفاض ، فإننا - في انتظار أن يتم التخلي عنه لفائدة مصطلح " شعر " بإطلاقه - نعيد موضعة " مدائح " ضمن الروافد المتعددة والمتباينة لتجربة قصيدة النثر الشعرية العربية الجديدة . قد نرضي بهذا التحديد نوعاً من " الأنانية " النقدية ، معززين ذخيرة قصيدة النثر العربية بوصفها تمثلاً إضافياً لأشكال الكتابة الجديدة عامة ، لدرجة أن قصيدة النثر في التجربة العربية ، أنتجت تجارب وحساسيات فنية متباينة أصبح من الصعب معها ، الحديث عن خصوصية مشتركة لهذه القصيدة . ولابد من التنبيه إلى أننا لا نملك أي مقاييس أو معايير للتمييز بين "قصيدة النثر " وبين الرائج من مصطلحات مزاحمة لها في " الاستحواذ " على التجارب مثل مصطلحات " نص " و" نص مفتوح " و" كتابة جديدة " و"حساسية جديدة " و" نص معرفي " و" نص شمولي " و" نص كلي "... إلخ . ونرى أن منظور الناقد ، انطلاقاً من النسق الذي يحتكم إليه والمتون التي يتعاطى معها ، هو الذي يعيد ترتيب " البيت " الداخلي للشعر أو الكتابة عامة . نقصد أن الأنساق النوعية الجديدة ليس لها وجود قبلي جاهز في النصوص ، فمع أن عناصرها حاضرة في النصوص ، إلا أن إنتاجها مفاهيمياً في أنظمة نسقية ، يتوقف على فعل القراءة البانية التركيبية . وهو فعل تأويلي يمكن الاختلاف في منطلقاته وطرقه ونتائجه . وهذا ما يبرر الاختلاف الحالي في التعامل مع أنواعية الأدب العربي الحديث وضمنه الشعر .

ترتيباً على ذلك نرى أن النمذجات الجديدة يمكن أن تذهب إلى القول بأن :

أ - النص المفتوح وما ماثله اصطلاحياً ، مختلف عن قصيدة النثر.

ب - قصيدة النثر قد تنزع نحو النص المفتوح وما ماثله .

ج- قصيدة النثر قد تتطابق مع النص المفتوح وما ماثله .

د – النص المفتوح وما شابهه ، يكون من تجارب قصيدة النثر .

أما الفيصل في التمييز بين نص شعري من غيره ، فيجب الاحتكام فيه لهيمنة البنية التعبيرية الشعرية – وهي أيضاً مختلف فيها – فيكون الشعر في هذه الحالة هو الجامع التعبيري والنصي للبنيات النوعية وطرائق التعبير الأدبي المتناصة والمتحاورة في النص المقصود . لكنها فرضية تبقى – كما أشرنا – غير مطمئنة كل الاطمئنان لموضوعها ، فوجود مهيمن شعري في النص المفتوح أو قصيدة النثر – حسب وجهة النظر – لا يستقيم ولا يتبين إلا بمعاينة نصية في متن محدد بذاته ، مع مراعاة اختلاف وجهات النظر في ماهية الشعر وتمظهرات الهيمنة الشعرية.

وأن يكون النص محفلاً لعبور الأنواع وتداخلها وتحاورها ، مع وقوعه في حقل نعت أنواعي محدد ، فذلك يمثل مظهراً لما أشرنا إليه من خيمياء التعبير . فالنص يصبح أكثر احتفالاً بالجوهري الذي يفرض على القراءة البحث في ما يحتجب خلف اللغة وأساليبها . الكاتب في نصه هذا ، لا يكتفي بالجاهز وبالأحادية . إنه يبقى في قلق من فرط حساسيته في مواجهة أسئلة الكتابة . كأنه يختبر مواد العالم في مختبر تفاعلات ، لتطهيرها من شوائبها قصد توحيد ماهيتها أو إطلاقها ، لا فرق . فتتناوب البنيات النوعية للنص ، وتتحول وتتبادل وظيفة تشكيل الصورة والموضوع والحدث والرؤيا .

وقد ذهب بيان " موت الكورس " إلى هذا المنظور ، حين أكد أن مجال بحثه ليس في السطح: " نحاول اقتحام الباطن. لا نكتفي بالمعطيات والنتائج ، إنما نغزو الموقع الذي منه تتشكل العلاقات والحالات . فالذي يرصد الظواهر يتعين عليه أن يتقن الإمساك بالعناصر والأبعاد ، مسلحاً – لا بالحدقة وحدها ولكن – بالحدس والرؤيا وبعض مهارات الحاوي أو الساحر . أي أن يكون مزيجاً من الشاعر والروائي والفيلسوف والكيميائي والساحر "[٣].

لو استقرأنا سيرة النص عند أمين صالح ، لتبدت لنا المظاهر المؤرخة لانشغاله بهاجس النص المفتوح الشمولي الذي لا يستقر على شكل قبلي. ومع أن أمين صالح خرج من " معطف " القصة القصيرة، وظل وفياً لها طيلة فترة السبعينات ، فإنه مع بداية الثمانينات سينشر نصه الروائي الوحيد " أغنية ألف صاد الأولى " ١٩٨٢ ، هذا على اعتبار أن ما نشره تحت نوعي القصة والرواية ، هو فعلاً قصة ورواية . وسيكون علينا أن ننتظر النصف الأخير من الثمانينات لنقرأ له " ندماء المرفأ ، ندماء الريح " الذي لم يجنسه بأي نوع معين ، ماعدا مصطلح "نص " إذا اعتبرناه نعتاً أنواعياً في حالتنا هذه . وقد تزامن ذلك مع انتقاله للإهتمام بالسينما . اهتمام سيتطور عنده في التسعينات بالكتابة للتلفزيون .

انشغال أمين صالح بمسألة التعيين الأنواعي ، لافت للنظر . ويظهر ذلك على أغلفة كتبه كما في قائمة الإصدارات المرفقة بتلك الكتب . وكل ذلك في مرحلة من مراحل سيرة كتابته . ففي كتابه " ندماء المرفأ ، ندماء الريح " لا نرى على الغلاف نعتاً أنواعياً ، ولن يظهر ذلك النعت إلا في صفحة المحتويات ، حيث نسجل غياب كلمة " فهرس " وحلول كلمة "نصوص " مكانها . لكن هذا الكتاب حرص على الإبقاء على النعوت الأنواعية لكل الأعمال السابقة . وهي كما أثبتها الكاتب واصطلح عليها :

- هنا الوردة ، هنا نرقص ١٩٧٣ – قصص .
- الفراشات . ١٩٧٧ – قصص .
- أغنية ألف صاد . ١٩٨٢ – رواية .
- الصيد الملكي . ١٩٨٢ – قصص .
- الطرائد . ١٩٨٣ – قصص .

وضمن الإصدارات التي كانت منتظرة :

- العناصر - قصص .

- السينما التدميرية - ترجمة .

وبإصداره " العناصر " سنة ١٩٨٩ سيسحب الكاتب نعت " قصص" من صفحة الغلاف إلى الصفحة الداخلية الأولى . لكنه سيحتفظ في قائمة الإصدارات المرفقة بالكتاب ، بكل نعوته الأنواعية لأعماله السابقة ، بما فيها نعت " نص " لعمله المشترك مع قاسم حداد ، " الجواشن " ولكتابه "تدماء المرفأ ، ندماء الريح ".

غير أن الاختيار الجديد للكاتب ، سيتأكد لدينا بإصداره عمليه الأخيرين " ترنيمة للحجرة الكونية " ١٩٩٤ و" مدائح " ١٩٩٧ ، حيث لا يوجد على غلافي الكتابين ولا على صفحاتهما الإرشادية التقنية ما يشير إلى وضعهما الأنواعي . لا نجد مثلاً حتى كلمة " نص " المفضلة عند الكاتب . بل إنه سيقوم بسحب وإلغاء كل النعوت الأنواعية التي كان يحتفظ بها في لائحة الكتب . فباستثناء مصطلحي " نص " لـ " الجواشن " و"ترجمة " لـ " السينما التدميرية " ، سيكتفي أمين صالح في باقي إصداراته ، بتثبيت عناوينها وسنوات نشرها دون نعت أنواعي .

وتشي قائمة العناوين مجردة من مواثيقها النوعية بالانفتاح على الأفق الشعري . ويحتمل جداً أن يدرجها المتلقي الذي لم يطلع عليها ولا على نعوتها السابقة ، في خانة الشعر ، وخاصة إذا عزز أفقه هذا بقراءة العملين الأخيرين للكاتب .

إن حجب النعت الأنواعي ، قد يكون فعلاً مقصوداً يتم فيه استهداف القارىء لإرباكه جمالياً ، وقد يعكس حيرة الكاتب تجاه نصوصه وتجاه الأنساق التصنيفية السائدة . والقارىء يكون في الغالب ، مرغماً على تلقي النص ضمن منظومة الأنواع السائدة أو المحتملة ، فهي التي توجهه للتعامل مع النص ، ولاكتشاف مكوناته الأدبية. وحين لا يجد ذلك

المتلقي وضعاً مريحاً لنصه في المنظومة السائدة ، فإنه ، وانطلاقاً منها ، واستناداً إلى إمداداتها التصنيفية، يقترح على موضوعه وضعاً مغايراً لها، أو وضعاً ضمنها يجعله عابراً لها .

ولعل الصعوبات المنهجية التي تواجه أي دارس وقد تسم عمله بالعشوائية وتعسفات النمذجة وإرغامات التنميط ، هي تلك المتمثلة في عدم تعرفنا بالقدر الكافي على المنظومة أو المنظومات الكائنة والمحتملة لتأثيث خارطة الإبداع العربي في حقل الأدب . فخارج نعوت مثل قصة ورواية ومسرح وشعر ... لا نواجه سوى بعماء نقدي معتم وملغز . بل حتى ضمن تلك التصنيفات . مازلنا غير قادرين على أن نعرف بالفعل النمذجات الممكنة للإبداع العربي .

قد لا يكون أمين صالح راضياً على إدخالنا عمله الأخير خاصة، ضمن الشعر ، ومن ثمة ، ضمن النص الشعري المفتوح على قصيدة النثر أو ضمن هذه الأخيرة بتعبير أكثر دقة . لأن الكاتب جانح دوماً نحو السرد مفضل له ، بدليل أنه لم ينعت أياً من أعماله بالشعر ، فيما نعت بعض أعماله بالقص . ويمثل تخليه عن نعت القصة ، بالنسبة لنا ، انتباهه إلى أن نصوصه القصصية ، وأخص منها مجموعة " العناصر " لا تنبني على معيارية القصة القصيرة ، وهي وإن هيمن عليها السرد النثري ، فقد انفتحت على الخطاب الشعري . وحتى خطابها السردي ، لم يلتزم بمنطق العلاقات السببية بين الأحداث ، فجاء أقرب إلى السرد الشعري بانزياح أحداثه وبروز صوره المكثفة الصادمة .

وتطرح مجموعة " العناصر " في الواقع ، تركيبا معقدا بين الشعر والنثر ، فحين نقرأ نصوص المجموعة مفردة نجدها مقدمة بأسلوب نثري يخترقه الشعر جزئيا بواسطة الصورة والمتخيل المدهش ، لكن حين ننظر في الفضاء التركيبي بين تلك النصوص ، أي في الطريقة التي ربطها فيها ببعضها ، فنجدها طريقة ذات تركيب شعري أصلا . فرغم تباعد سنوات

كتابة النصوص وتوزعها على أربع سنوات ، فإنها خضعت في ترتيبها الطباعي وفضائها النصي المادي لهيكلة حولتها إلى نص واحد جامع بحكم التعالقات النصية الفاعلة في ترابطه وانسجامه . وتتمثل تلك التعالقات بالتحديد في تبئير النصوص حول أعضاء المرأة. فقد جاء كل نص مفتتحاً بذكر عضو من أعضاء جسد المرأة مع ملاحظة تكرار العضو نفسه في أكثر من نص . ولإيضاح ذلك نذكر عناوين النصوص مرفقة بالعناوين الفرعية الافتتاحية .

- ذاكرة الظهيرة : جذع امرأة .
- خفافاً تمشي وتضيء : جذع امرأة .
- قنديل العرافات : جذع امرأة .
- في المدى سرير يشتعل : وجه امرأة .
- وشجرة تنتحل هجرة الينابيع : وجه امرأة .
- إنها الوليمة تقول الحدآت : وجه امرأة .
- هناك ، هناك اخضرار المذبحة : ذراع امرأة .
- وهنا إثم وفزاعات تنتحر : ذراع امرأة .

وبالترابط مع كل عنوان من هذه العناوين الفرعية ، تولدت النصوص نامية نحو أحداثها وفضاءاتها التخيلية . وتمثل هذه المطالع أو الأنوية التوليدية المتمثلة في الجمل الأولى ، مؤشراً على ما ذكرناه من حوار للشعري بالنثري ، ونقدم لذلك أمثلة نتخذها موضعاً للبرهنة ، وهي حسب ترتيب النصوص :

- من السرة يندلق بائع البالونات .
- من الخاصرة تنحدر فتاة تتأبط ستة عشر عاماً .
- من الجبين يتدحرج الحاوي سبع مرات .

- من المقلة تطفر شجرة هائلة .

- تتشبث هيفاء وتتوسل للصدغ أن يرأف بها .

- من العضد ينزلق قـزم مطلقاً صرخة هائلة ذات أصداء مشروخة.

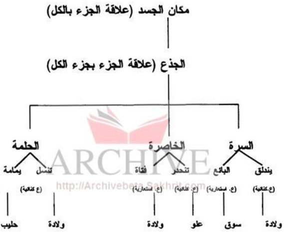
- من الكف يهبط فتى نقي الروح .

تجهر هذه الجمل الاستهلالية بتركيبها ومتخيلها الشعريين . فالحدث والمكان فيهما مجازيان ، ولا تخضع العلاقة بينهما لمنطق السببية، بل لفضاء الاستعارة . الجسد هنا هو المكان . أما أعضاؤه فتم اختيارها اختياراً ذا دلالة إنطلاقاً من المجمل نحو المفصل .

لقد اشتغلت التعالقات الجسدية في التركيب ، اشتغالاً شعرياً انبنى على مكوني الاستعارة والكناية . فالعلاقة الاستعارية تتجسد في علاقة الفاعل بمكان الفعل الذي هو الجسد ، أما العلاقة الكنائية فتتجسد في علاقة الفعل بمكان الفعل الذي هو الجسد . في الحالة الثانية نجد العلاقات كنائية نظراً لوجود روابط غير مباشرة في الهوامش الدلالية لكل فعل بمكانه.

فبالنسبة لعلاقة الجزء بالكل ، نجد أن المكان الكلي هو الجسد الذي ينحل إلى ثلاثة أماكن جزئية هي : الجذع والوجه والذراع . وينحل كل من هذه الأماكن الجزئية إلى أخرى جزئية فرعية . فمكان الجذع ينحل إلى أماكن السرة والخاصرة والحلمة . ومكان الوجه ينحل إلى أماكن الجبين والمقلة والصدغ ، وينحل مكان الذراع إلى مكاني العضد والكف . وبذلك حافظ الكاتب على تفريعات متواضع عليها ، لم يخلخلها في حد ذاتها، لكنه خلخل وظائفها بعد أن أعطاها وظائف جديدة في النص ، بأن حولها أولاً إلى أماكن تحتضن قيام الفعل والفاعل ، ثم رتب على

السيرورات السردية المرتبطة بها علاقات مجازية جديدة بواسطة الاستعارة والكناية . وسنأخذ منها مثالاً واحداً يثبت ما ذهبنا إليه ، ندرجه في هـــذه الترسيمة :



وكأي صورة تتضمن علاقات تفاعلية ، فإن حصــر مرجعيــات الكناية والاستعارة في الصور السالفة لا يعدو ضرباً من تــأويل امتــلاك الحقيقة التي تظل في أي صورة شعرية ، دائمة الانفلات من محـــاولات الحصر والتقنين . فإذا اعتبرنا مثلا أن البائع لا يمكــن أن يندلــق مــن السرة لكن من السوق ، فمعنى ذلك أن علاقة استعارية قد تولدت بيـــن مكاني السرة والسوق . ويمكن للبائع أن يندلق من أي مكان آخر قـــابل للإستبدال بالسوق أو غير قابل للإستبدال به . لكن مهما يكن نوع المكان

الذي يمكن أن يندلق منه البائع ، فإن مكان السرة يبقى هو مكانه الاستعاري . وبذلك انبنت الاستعارة على العلاقة بين الفاعل والمكان مع توسط الفعل طبعا .

وإذا اعتبرنا العلاقة بين الفاعل والفعل علاقة عادية إذا جردناها من سياقها النصي ، فإن العلاقة بين الفعل ومكان الفعل علاقة عادية أيضاً إذا جردناها من سياقها النصي . لكن هذا السياق يضعنا أمام ثلاثية:

الفعل ◄——— الفاعل ◄——— مكان الفعل

يندلق ◄——— البائع ◄——— من السرة

أصبحنا بالتالي أمام سؤال : أية دلالة تولدت في الصورة بين الفعل ومكانه ؟ واستناداً إلى السمات الدلالية لكلمة " سرة "، نجد أن الدلالة المتخلقة في الصورة هي دلالة الولادة . لكن هذه الولادة ، يجب أن ينظر إليها بوصفها أيضاً معطى استعارياً سيعمل النص على تحويله في باقي مفاصله التعبيرية . وربما وجب علينا ، إنطلاقاً من المحفل الشكلي للصورة أن نلتقط بؤرة فاعلة في توليد الموضوعات والسرد ، وهي بالتحديد بؤرة " الولادة ". يكفي أن نعيد تأمل التعالقات التركيبية والبلاغية في الترسيمة السابقة المحلية على ثلاثة نصوص من كتاب "العناصر". ففي الترسيمة نلاحظ أن موضوع الولادة تحول أيضاً إلى علاقة كنائية في الربط بين الفاعل (الفتاة) ومكان الفعل (الخاصرة)، وقد رأينا أن علاقة " الولادة " علاقة كنائية في الربط بين الفعل (يندلق) ومكان الفعل (السرة). والفارق في انتقالها من كناية إلى استعارة ، هو الاستبدال الذي وقع في مكان الفعل ، حيث استبدلت الخاصرة بالسرة ، مع ثبات معين في السمات الدلالية الأساسية للفعل والفاعل . (ثبت الفاعل في نصين وتغير في الثالث) :

الفعل ⟵ (يندلق + تنحدر + تنسل) ⟵ حركة + خروج.

الفاعل ⟵ (*البائع* + الفتاة +/ اليمامة) ⟵ إنسان +/ طائر.

ونلاحظ أنه رغم تغير الفاعل في المثال الثالث بتحوله من إنسان إلى طائر ، فإن ذلك لم يطل البنية العميقة للصورة التي عادت إلى موضعها الكنائي مع بقائها مبأرة حول موضوع " الولادة ". ولأن المكان ظل مكاناً بشرياً ، أي الجسد الأنثوي ، فإن تغيير الفاعل (الطائر) ولد بالتالي علاقة استعارية بالمكان (الحلمة) .

لقد توقفنا عند هذه التحويلات الصورية من باب التمثيل لا الحصر ، على نوعية الاختراقات الشعرية لـ " نثرية " كتاب " العناصر" المقدم من طرف الكاتب بصفة " قصص ".

وإذا كنا قد لاحظنا في الإطار العام الذي تعالقت فيه نصوص الكتاب ، خضع لـ " منطق " الشعر بأن تحول الجسد إلى مكان لاحتواء أحداث تجري عادة في المكان المادي الطبيعي والبشري الخارجي ، فمعنى ذلك ، أن البنية المهيمنة ، بنية استعارية .

ويتعزز هذا الحضور الشعري في كتابات أمين صالح باختياره الخاص للعناوين ، سواء منها الرئيسة أو الفرعية . مما يتطلب وقفة خاصة . بيد أننا ، استكمالاً لـ " شعرية " العناصر "، نلاحظ أن الكاتب لم يحرص على شعرنة poétisation تلك العناوين في حد ذاتها فحسب ، بل قام بإعادة صياغتها بالرتكيب بينها وأدرجها تحت " المحتوى " دون إشارة إلى أرقام الصفحات ، فتحولت من ثمة إلى نص شعري، مترابطة أسطرة بعلاقات تركيبية لغوية وعلاقات إحالية نستنتجها بالمقارنة . في هذا النص المركب ، الذي وضعه الكاتب قبل بداية النصوص ، اندمجت العناوين الثلاثة الأولى في جملة واحدة في سطر واحد ، واندمج

العنوانان ، الرابع والخامس في جملة واحدة ، فيما تم الاحتفاظ بباقي العناوين مستقلة سطرياً موحدة في فضاء التركيب والدلالة :

" ذاكرة الظهيرة خفافاً تمشي وتضيء قنديل العرافات /

في المدى سرير يشتعل وشجرة تنتحل هجرة الينابيع

إنها الوليمة .. أتقول الحدآت

هناك ، هناك اخضرار المذبحة

وهنا إثم ، وفزاعات تنتحر "(٤)

وحين نلحق هذا " المحتوى " الشعري بنص افتتاحي آخر ورد تحت عنوان " في البدء"، ندرك إلى أي حد راهن أمين صالح في أعماله ومن بينها " العناصر "، على بعث أفق خاص لتلقي النصوص ، وذلك بالتشويش الفني على جاهزية القراءة وخلخلة الأفق البدئي الذي يكون القارىء قد كونه وهو يطالع نعت" قصص" في الصفحة الأولى من الكتاب .

ليست اللغة إذن في أعماق صالح معطى عرفياً . إنها في حد ذاتها محل اشتغال . حتى حين توظف في تشغيل الخطاب السردي ، فإنها تحتفظ بقيمها الشكلية ، وهذا ما يبرر بروز الخطاب الاستعاري في أعماله الذي يولد في السرد بعداً غرائبياً ملحوظاً . ونقرأ في " موت الكورس " : " النص يكتب اللغة . نهذي قليلاً لنبدأ نظام من الفوضى يخترق حاجز المعنى والمعجم والمستنقعات . ربما رأينا في الكلمات ذكورة وفي الحروف أنوثة تتيح للنص خطيئة تنقذ اللغة من عادة الوأد . لهم يقين البهائم ، ونطأ يابسة مشحونة بأصداف الغرابة "(٥).

إن خيمياء اللغة الأدبية في هذا المستوى من مستويات بناء

النص ، بمثابة حقل للتفاعل النصي بين النصوص المتعالقة في الكتابة . فالنص بوصفه منجزا لغويا ، ينمو في دينامية متآزرة في سفرها نحـــو "الجوهر " النصي أو "ذهب " الكتابة الشبيه بذهب الخيمياء الحقيقية الذي هو ذهب مستحيل الوصول إليه . فالخيميائي لا يستطيع تحويل المعـــدن إلى ذهب ولو امتلك كل مختبرات العالم . وقد يستطيع ذلك إذا جعل ذاتـه لغة رمزية مبثوثة في جوهر الكون . بل إن القراءة قد تكون فاعلة فـــي ممارستها الخيميائية إذا تقمصت شخصية الطفل سانتياغو Santiago بطل رواية " الخيميائي " للكاتب البرازيلي الشهير باولو كويلو Paulo Coelho. وهو الطفل الذي جعلته الرواية يستطيع قراءة عـلامات الكون لتمكنـــه من فك شفرات اللغة الكونية . تلك التي تحيط بنا في كل الجزئيـات دون أن نستطيع الانتباه إليها ومعرفتها أو سماعها . لقد استطاع الطفل وهـو يجوب الصحراء نحو الأهرام بحثاً عن كنز رآه في الحلـم ، أن يصبـح خيميائياً حقيقياً دون مختبرات أو جداول . فبتأمله في علامات الصحراء، أنصت إلى قلبه وفيه سمع روح العالم . ولم يكن ليصل إلـــى ذلـك لـولا انخراطه في تأملات طويلة جعلته يقرأ لغة الإشارات الرمزية التي يتكلمـــها الكون والتي لا يمكن أن يتواصل بها سوى من فكَّ ألغـاز وشـفرات تلـك اللغة[٦]، حيث يتحاور الكائن والجـامد ، المعلـوم والمجـهول ، الواضـح والغامض ، في شكل واحد هو شكل الكون الذي هو أيضاً شكل لــلا شـكل مادام الكون متحولاً، لا يعيد لغاته الأولى إلا لينبـــيء مـن خلالـــها عـن أســراره وألغازه الجديدة . ألم يقل " موت الكـــورس " فـي هـذا التمثـل الخيميائي: "الكتابة سفر ، انتقال من المعلوم إلى المجهول. من الألفة إلـى الغرابة ، من الواضح إلى الغامض . نخترق الغامض لنكتشف اللغز، وكـل لغز يجر لغزاً . من يستطيع أن يؤكد لنا بأن الوصول إلى اللـب يسـتدعي شكلاً معيناً ومحدداً؟ غرابة مجال ، اكتشافات لا تحصى "؟

والنص كأي معطى ظاهراتي ، يتوقف وجوده الموضوعي علـى

خبراتنا الجمالية في إدراكه وتبين الآليات والاستراتيجيات التي اشتغلت بها نصيته بامتدادات متخيلها الفضائي . وفي أعمال أمين صالح يمكننا الحديث عن العديد من المولدات النصية التي تجعل كتاباته مفتوحة على اللانهائي من مصادر التعبير . وإذا كنا في هذا المبحث توقفنا عند فعل إبداعي وقرائي اصطلحنا عليه مجازيا بـ " خيمياء " اللغة والتعبير ، رابطين إياه بسؤال الأنواع واختراق الشعري للنثري ، فإن الإلمام بتجربة الكاتب تقتضي ، فضلا عما ذكرناه ، تناول قضايا أخرى في مقدمتها :

– اشتغالات العناوين والميتالغة و" *الفضائية النصية* " للصفحة في مجمل كتابات الكاتب ، لكون النصوص تفصح من خلالها عن وعيها الذاتي باختراقاتها الأنواعية وبخاصة منها تقاطعات الشعري بالنثري .

– الاشتغالات الحوارية ومولداتها الخطابية المشكلة لبنيات نصية مركبة ، ظلت تمثل هاجسا تجريبيا في المسار النصي للكاتب ، بحثا منه عن تجاوز أشكاله وأشكال غيره .

– التحول التام لأمين صالح نحو الشعر في كتابه " مدائح ".

ولا يمكن إجمال القول في هذه القضايا ، لأنه لابد فيها من قراءة ، تستقرىء المعطيات النصية ، وتستخرج منها أسئلة ، فيما تطرح أخرى من خلالها أيضا . وكل ذلك يتطلب مباحث خاصة ، في مقدمتها وعي النص بلغته الواصفة ، أي بميتالغاه ، بوصف هذا الوعي محفلا لتفاعل خيميائي يتشكل فيه النص بانصهار اللغة والميتالغة معا .

٢ – ميتالغة النص :

إن توظيف الكاتب للصوت النقدي داخل أعماله الإبداعية . قد

يكون مجرد ترسب لثقل الأنا الحقيقي ، " أنا " الكاتب التاريخي المشتغل فعليا في وعي الكتابة . فتتحول هذه الأخيرة إلى مجال تصريف للرأي النقدي . غير أن ذلك الحضور ، فضلا عن شهادته على انشغال الكاتب بهاجس الكتابة ، قد يندمج في اللغة النصية بوصفه صوتا حاملا لوظيفة بانية متشاكلة مع باقي وظائف النص ومكوناته ، داخل المصهر نفسه لخيمياء اللغة الأدبية .

وبقدر ما تحمل الميتالغة وظائفها الداخلية ، يمكن لها أن تكون مجال استثمار من طرف الكاتب ، لتعزيز مقاصده في تشكيل أفق معين للقراءة وتعديله بما ينمي وعيا جديدا في عملية التلقي . وعي يتحرر مثلا – في حالة وجود مقاصد تحديثية – من أسر القوالب الجاهزة المعدة قبليا لخندقة الكتابة في خانات غير قابلة للتجاوز أو حتى للتحاور. وبذلك يتضافر المنجز النقدي والمنجز الإبداعي معا ، في عملية تحديث التلقي .

وأعمال أمين صالح تستجيب لهذا الأفق ، ليس فقط ، من حيث اختياره للكتابة العابرة للأنواع وتشغيله لمحافل مفهومية وأنواعية في العناوين ، ولكن أيضا ، لأن في نسيج لغة نصوصه، عدد غير قليل من المفاهيم النقدية والمصطلحات ، بصيغها الفعلية والاسمية ، تقوم بفاعلية في التلقي وبفاعلية في التوليد النصي وخيميائيته . نقرأ في المقطع رقم (٥٢) من نصه الطويل " مدائح " :

" ليس شعرا

ليس نثرا

مد من البوح ينمو في ويهب

هبوب الوقت في الحنين

هبوب الرماد في الأنين

اللذة الخالصة في البوح البريء من الإثم

البريء من التملق

لذة المديح في مهب الحمى حيث يندلع حضورك كاللهب "[٧]

إن الصوت القائم بالتلفظ في هذا المقطع ، ليس بالضرورة صوت أمين صالح . إنه الصوت نفسه الذي يقوم بإنجاز مهمة التلفظ والحوار في مقاطع أخرى من " مدائح ". لذلك نقول إنه الصوت القائم بصياغة خطاب المديح ، ممثلا لـ " الأنا " الشاعر غير المطابق ، ضرورة أيضا ، للأنا التاريخي الواقعي .

يتنصل الصوت ، إذن ، من تبني أي تصنيف شكلي مفضلا فعلا لغويا نفسيا من الأفعال الكلامية ، هو فعل البوح . نحن هنا أقرب إلى المقولة النقدية التي دعت لإلغاء الحدود بين الأنواع الأدبية بحجة أن اعتماد تلك الحدود ، يمثل ضربا من التقسيمات المدرسية المتسلطة على الإبداع ، الذي يظل – في رأي تلك المقولة – موحدا في صدوره عن الحدس[٨] وسواء أكان مصدر الإبداع هو الحدس أم البوح ، فإننا في الحالتين ، أمام تأكيد على تجذر التعبير في الذاتية والحميمية . فالبوح لغة لأعماق الذات ، بل فعل من صميم خباياها وأسرارها . وقد يكون هذا الفعل هو أقصى درجات الأفعال الكلامية المعبرة عن تطابق القائل والقول والمقول .

لا يحتمل البوح الكذب والشك . إنه قرين السر الذي لا يجاهر به إلا لأقرب المخاطبين للذات . بل يفترض فيه أن يوجه للمتلقي الواحد المؤتمن على حفظ رسالة خطاب البوح . ربما لهذا السبب ، يؤكد الصوت البائح على صفة البراءة في البوح ، وعلى تنزيهه عن الإثم والتملق .

وبمسعى التنزيه هذا ، ومقارنة بين التعيين السلبي للخطاب ، بكونه ليس شعراً وليس نثراً ، وبين تعيينه الإيجابي بكونه بوحاً ، نخلص إلى نتيجة مفادها أن الخطاب المنخرط في الشعر أو في النثر ، خطاب قابل للإثم والتملق بخلاف خطاب البوح . لماذا هذا التمييز ؟ يبدو أن الدافع هو بحث الذات البائحة عن لغة وخطاب مغايرين " مطهرين " من إكراهات التاريخ الأدبي . أما الشعر والنثر ، فالظاهر أنهما راكما – في نظر الذات – أنماطاً تعبيرية وسياقات تداولية جعلت الخطاب يبتذل ويوظف في مقاصد غير " بريئة ". ويتضمن هذا الرأي حكماً بكون الشعر والنثر معاً غير قادرين على إمداد الذات بلغة أو خطاب مناسب لطريقة بوحها ولبوحها نفسه .

لكن أنى لتلك الذات أن تقاوم سطوة التاريخ الأدبي ، بنجاحها في التخلص من المواضعات المكرسة فيه ؟ وأنى لها أن تجترح لغة أخرى غير الشعر والنثر ، وإن لم تكن لغة شعر أو نثر معاً ، فماذا تكون؟

لم تستطع الذات المضي في " تنكرها " لطبيعة خطابها ، ولم تستطع الاحتفاظ بـ " البوح " عارياً من أي نعت أنواعي إلا لزمن قصير في القراءة . إذ أضافت إليه نعتاً متواضعاً عليه من مشتقات الشعر والنثر ، هو المديح . ويحتمل أن تكون القراءة قبل ذلك قد " حصنت " نفسها من هذه الهزة النافية السالبة ، بتبنيها لأفق ما ، لقراءة النص ، استناداً إلى المدارات المفهومية والإيحائية للعنوان البدئي الخارجي . ولنقل ، في مجاراة ظاهرية لهواجس الذات البائحة ، بأن ما قدمته "ليس شعراً ، ليس نثراً "، لكنه " قالب " ما، من قوالب المديح ، غير سابق للنص ، بل صنيع خطاب البوح فيه .

إن خطاب البوح يفترض لغة صافية خالية من " شوائب "

التعبير، لغة مكثفة وبليغة ، قادرة على ترجمة العالم الداخلي للذات . إنه وضع آخر لتفجير التعبير ، فكيف للغة صادقة وأمينة ومباشرة ، أن تحتوي العالم اللامتناهي المتصارع للذات ؟ قد لا ينحل هذا السؤال إلا إذا عددنا فعل البوح فعلا خيميائيا يمتلك أسراره في تصفية لغة الذات وصهرها لإبراز جوهرها . ولينجح في ذلك ، عليه أن يتحول إلى صمت مطابق للسكينة الثاوية في أنطلوجيا الذات . لغة الصمت وحدها قادرة على التخلص من إكراهات التاريخ الأدبي . " ليس شعرا ، ليس نثرا "، إنه صمت يحكي دون أن يمارس منطق الحكي ، إذا " لا شيء في جرار اللغة " :

" الصمت مرآة تستنطق المزامير الخرساء

والتنهيدات المحظورة تستقرىء نزيف الكلام.

لا شيء في جرار اللغة . لا سرد ولا إطناب

ثمة ريح تجري ، عتمة تهدل ، وسفينة تهرول على جرف الأفق.

وبيننا صمت سيد ينصب أعمدته وعتباته وأدراجه ومصابيحه.

وفي الصمت بلاغة ، وأية بلاغة !! "(٩).

تعاني الذات المتلفظة في المقطع " مأزقا " في التعبير . إن بحثها عن كتابة جديدة يوقفها أمام الباب المسدود للنص. الصمت ملجأ تحتمي به البلاغة القصوى المتماهية مع أنطولوجيا الذات . لكن الصمت لغة سرية لا يتلقاها سوى المتلقي المتماهي مع صمت الذات المتكلمة . أي المتلقي الصادر من البوح ذاته .

إن الذات منتبهة في وعيها الميتالغوي ، إلى حدود المفارقة بين

اللغة ومرجع التعبير ، مدركة أن رهانات البوح لن تفي بشرط التواصل مع المباح له أو الممدوح . لذلك جعلت الصمت لغة للغة ، أي لغة للغة البوح ، مبقية على البوح قرين الجوهري المتناهي في أسراره وغموضه. لكن لابد من لغة ثالثة يتم بها تقديم لغة الصمت . وستكون اللغة الثالثة هي لغة الكتابة . وبذلك نواجه تمفصل لغات ثلاث :

لغة البوح ⟵ لغة الصمت ⟵ لغة الكتابة

تقول الذات عن لغتها :

" الأحلام خاصة إلى حد أنها تستعصي على البوح ، أو تتسم صورها ما أن تكشف للعيان .

وأنا أكتب ، أتصدق بحلم فائض .

سر ما ، صغير متهور ، تسرب مع الحلم .

لكنه لا يكشف بل يموه ، يعطي كثافة أكبر للغموض "[١٠].

في ميتالغة أمين صالح ، تأكيد دائم على انطواء النص على المبهم والغامض ، وعلى الخصيصة الانفتاحية لشكل التعبير . ومن ذلك ما نسجله في كلام السارد الشعري في كتابه " ترنيمة للحجرة الكونية "، وللنص المقتبس علاقة بمدارات المديح :

" ولأجلك أرتجل كلاما مبهما تتبعثر ألفاظه أو تتكتم ، كأنه يمتدح وزنك "[١١].

ويتوازى ذلك مع حضور بارز لمدونة من المصطلحات في نسيج اللغة ، مثل الحكاية والحكي والتخييل ... بيد أننا سنكتفي من ذلك بتتبع دال " المديح " وتمثله النصي في العمل الأخير خاصة .

إن " المديح " بصفة أنه علامة تشتغل في مجال التعيين

الأنواعي ، له جذور في أعمال الكاتب . ولم يكن بروزه في صيغة عنونة رئيسة في عمله الأخير سوى حالة ضمن مسار تحولات اشتغالات علامته في أعمال الكاتب السابقة . وفي النصوص المتوافرة لدينا ، نص مؤرخ بسنة ١٩٨٣ من كتاب " العناصر ". في هذا النص المعنون بـ "ذاكرة الظهيرة " نقرأ : " مجرد إشارة منها ، إيماءة ، رفة هدب .. ستجعله يعدو كالأيل إليها ليفسح في حضنها كل تعبه ومراثيه ومدائحه"[١٢].

وفي كتابه " ندماء المرفأ ، ندماء الريح " نص كامل ، وهو الخامس والأخير من نصوص الكتاب ، يحمل عنوان " غبار المدائح"[١٣].

ونقرأ في كتابه " ترنيمة للحجرة الكونية " عدة إشارات للمديح ، من بينها ، ما يلي :

– " أيتها الشبقة العفيفة .. أرصعك بالمديح ، وابل من المديح". (من النص الأول " الظل الساكن ، الشمس الدليل " المؤرخ سنة ١٩٩٠)[١٤].

– " كأنه يمتدح وزنك ، إطارك المزخرف ، خفة الغبار القليل الذي يعتلي سقفك ". (من النص الذي يحمل الكتاب عنوانه ، والمؤرخ سنة ١٩٩٣)[١٥].

تطلعنا هذه الأمثلة على تحويلين أساسيين أحدثهما أمين صالح في خطاب المديح ، وهما :

– نقل المديح من المخاطب الرجل ، صاحب السلط الفعلية ، إلى المرأة المعشوقة برمزيتها المتعددة .

– نقل المديح من الغيرية ، أي تمثيل صفات الآخر كما يفترض أنها موجودة فيه ، إلى تمثيل صفات الآخر كما يفترض أنها نابعة من إدراك الذات له .

والمديح بهذا الفهم ، لم يصطلح على تخصيصه للمرأة . فالشعرية العربية درجت على تخصيص هذا الموضوع بغرض " الغزل". ويبدو أن أمين صالح لم يجد في الأعراف التقليدية لخطاب الغزل ما يناسب تشكيل مقاصده من المرأة . فالغزل ظل محصوراً – باستثناء إبدالاته الإشراقية – في سياقات تداولية معينة مع تضييق موضوعه في ذكر مفاتن المرأة . ومع أن ذكر تلك المفاتن هو في حد ذاته مديح ما دام يتوجه به لإبراز المحاسن لا النقائص ، فإن الشعرية العربية ميزت بين ذكر محاسن الرجل بغرض المديح ، وذكر محاسن المرأة بالغزل . وداخل حدود كل غرض ، تمت مناقشة أي نوع من المحاسن يلزم الشاعر ، النفسية أم الجسدية . والغزل كالمديح ، موضوعه غيري . أي أنه ينبني على تشكيل ذات أخرى غير ذات " الأنا " المتكلم . لذلك يتميز التلفظ فيه بالتوجه من الأنا نحو المخاطب . أما إذا توجه نحو الذات نفسها ، فردية أو جماعية ، فإنه يدخل مجال أغراض أخرى مثل الفخر ...

ولم يستعر أمين صالح مصطلح " نسيب " مع دوران مجاله التبعيري على العلاقة بالمرأة . ومرد عدم اختياره للنسيب ، لكون هذا الأخير موجهاً لخطاب الذات عن نفسها ، من حيث ذكر لواعجها وشكواها . ولم يكن خطاب كهذا ، ليسمح للكاتب بإنتاج معرفة شعرية قادرة على استيعاب وإنتاج صورة المخاطب النصي . فلا الغزل ولا النسيب ناسباً مقاصد الكاتب . لقد كان في حاجة للغة لا تنحصر في إنتاج الخطاب الطهراني للذات (النسيب) ، ولا في إنتاج الخطاب الجسماني المطهر (العشق الإشراقي) ، ولا في إنتاج الخطاب الجسماني الظاهري الغيري (الغزل) . بل إلى لغة تقاطع بين خطاب الطهرانية وخطاب الجسمانية ، بين الشوق الحسي والروحي وذاكرة الجسد المادي. ولما كان الغزل محصوراً في إعادة تشكيل صورة المرأة

بوصفها جسدا أنثويا ، فإن الكاتب ، بقدر حرصه على أنثوية الجسد في التعبير ، حرص أيضا على تجاوز ضوابط الغـزل ومحدوديتـه ، نحـو محاسن ومفاتن أنثى أخرى ، بقدر ما تتوارث جسدها البشـري ينبثـق منها جسد العالم . إنها أنثى متعالية على الأنثى ومنغمسة فيها معا .

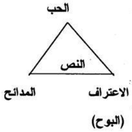
لقد نعتت الذات خطابها بالبوح ، بما فـي البـوح مـن ذاتيـة وحميمية ، ثم جعلت البوح مديحا ، لتشاكل الطرفين في اللذة . وتنبعـث لذة المديح من الحضور الجسدي ... للمرأة ، من حضورها الناري كمـا يفصح عن ذلك النص (ص ٣٣). وبهذا يختلف مديح النص بلذته ، عـن نظيره التقليدي الذي كان الشاعر يلجأ إليه اضطراريا للحصـول علـى منفعة أو مكانة أو تسوية وضعية معينة .

وسيعود النص في آخر مقاطعه لتأكيد التقاطع الذي أحدثه بيـن المديح والذاتي البوحي الحميم ، رابطا بين البوح والاعتراف :

" بقايا اعترافات مؤجلة أخذت في ما بعد شكل مدائح

زوايا آهلة بالصمت تتردد فيها كلمة واحدة : أحبك "[١٦].

في هذا المقطع " ثلاثية يمكن عدها إحدى أهم الأنوية التوليدية التي أنتجت بتشاكلاتها نص " مدائح " :



ولنا أن نختار توليد حركة النص إنطلاقاً من أية زاوية من المثلث أعلاه ، أو نبدأ بتشغيل أي تشاكل بين أي نقطتين واصلتين بين أضلاعه ، ونظن أن عملاً كهذا سيفضي بنا لمقاربة للأنساق الموضوعاتية وللمسارات التوليدية للعلامات . وليس ذلك من مقاصدنا في هذا المساق . قصدنا أن نشير إلى ما تحمله المحافل الشكلية من دلالات ، وإلى انطوائها على إمكانيات حقيقية لاكتشاف الشروط التي تولد بواسطتها النص .

ولما كان الغزل يجاور المديح في حالتنا هذه ، فإننا نجد ميتالغة " مدائح " تذكر دال " الغزل ". لكن للتمييز بين غزليين متجهين نحو المرأة نفسها ، وهما غزل " الهو " وغزل " الأنا " :

- " غزل الهو :

" يا المرصودة للتطفل والتأمل ،

سأخبرك عن وشاية القناع

وخيانة القمر ..

هكذا أنت دائماً

والجميع يرشقك بخيوط الغزل "(١٧)

ينجز خطاب الغزل ، في المقطع ، بواسطة فعل قسوة هو "يرشقك ". إنه غزل مادي جارح أشبه في قسوته برشق الحجارة . أما "الأنا " في المقطع ، فيتواصل مع المرأة بواسطة فعل حميم ، فعل بوح واعتراف : " أخبرك عن وشاية وخيانة ". ليست المرأة بالنسبة للأنا جسداً للرشق والتطفل ولا حتى للتأمل (في هذا المقطع) ، بل مخاطبة يقصد منها الائتمان على السر . ولا يمكن لذات تُكوّن صورة كهذه عن

مخاطبتها ، أن تتوجه إليها بغزل مألوف ، لابد أن يكون غزلا متقاطعا مع الخطاب العام الذي هو المديح .

– غزل الأنا :

" ملء فمي حنين وغزل

ثمة زوبعة في جهة من القلب :

الغياب يحرث سواعد عنيفة

والجرح يتسكع كالليل

مقتفيا رائحة خطاك

المنحدرة نحو مشارف السفر .

وأنا وحدي ،

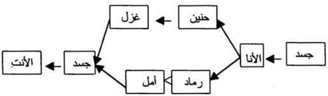
ملء فمي رماد وأمل "(١٨)

ينزاح الغزل في المقطع عن مداراته المألوفة بانجذابه نحو علامات أخرى . فبالتجاوز السياقي بين الغزل والحنين ، تنتفي الحسية الغيرية للغزل ، ناهيك بالتوازي التقابلي بفعل الدائرة النصية :

– ملء فمي حنين وغزل

– ملء فمي رماد وأمل

فقد قام التوازي بإحداث بدائل في المحور الاستبدالي بين الحنين والرماد من جهة ، وبين الغزل والأمل من جهة أخرى ، مما أوقع الغزل في دائرة من ثلاثية هي (الحنين + الرماد + الغزل). ولإبراز عناصر التفاعل في هذا التوازي نعيد جدولته في هذه الخانات المسهمة :



إن الدائرة النصية المتضمنة في الملفوظ الخطابي ، تولد بواسطة التوازي عدداً من التشاكلات تؤشر إلى كون خطاب الغزل في "مدائح " فقد كل صلة له بالغزل المعروف . ولننظر في ذلك من خلال ما يلي :

١ – الحنين ← الغزل : تشاكل في اتفاق الموضوع .

٢ – الحنين ← الأمل : تشاكل في اتفاق الزمن .

٣ – الرماد ← (الحنين + الأمل) : تشاكل في تباين الماضي والمستقبل .

٤ – الرماد ← الغزل : تشاكل في تباين موضوعي الجسد الميت والجسد الحي .

إننا أمام لغة أدبية جديدة ، تتشظى فيها العلامات وتنمو الأضداد وتتسع العبارة لهدم الراسخ في الإرث التصنيفي . ولعله لذلك ، فضل الكاتب اختيار صيغة الجمع النكرة في عنوان النص ، أي " مدائح " بدل (مديح ، المديح ، المدائح) إشارة منه إلى التعدد والكثرة . مما يفيد أن "مدائح " المعروضة للتلقي ، تتقدم بوصفها مدائح مختلفة لكن متسقة ومترابطة في نص أصلي واحد . مدائح تتعدى الوصف بما هو ذكر لصفات ثابتة إلى ذكر للفعل وتشكيل للحدث . إنها مدائح تنفتح للحكي . ولتناوب الخطاب بين الغيبة والحضور ، وتناوب الموضوع بين المخاطب والغائب.

وترتيبا على هذه الصورة للمديح، نتساءل : ألا نجد في أعمال الكاتب السابقة رسوخا للخطاب المدائحي ، ليس على مستوى الميتالغة فحسب ، ولكن أيضا ، على مستوى تشكيل لغة النص نفسها ؟

إجابة عن ذلك ، نلاحظ أن أعمال الكاتب السابقة وظفت الخطاب المدائحي بخاصيات قريبة مما اتخذه في نص " مدائح "، مع ملاحظة أن الخطاب المدائحي في الأعمال السابقة لم تكن له الهيمنة على خطابات أخرى ، بل جاء محاورا لها أو مندغما فيها . من أمثلة ذلك ، هذا المقطع من كتابه " ترنيمة للحجرة الكونية " :

" كنت المتلقي الموثوق للأفراد والأشباه ، للشهود والأشباح ، للنكرة ووصيفاتها ، للثمرة ورموزها ، للأسير والغواية ، للمعلن والخفي، لليقين والظنون، للذاكرة ووسائل النسيان . فيك يجتمع الرائي ببؤسه وفرحه ... وبما لا يذاع ، بالنقيض الغامض أيضا .. تفتحين مصراعيك لاندلاق الصور واندلاعها ، غير آبهة . تبتلعين الاقتحامات الهابطة أفواجا في شباك الألق ..."[19].

وبما أن الذات منخرطة انخراطا وجديا في حبها وصبابتها ، وانخراطا ... في شبقيتها ، فإن مدائحها تغدو أشبه بنشيد تكريمي أو تمجيدي للمحبوبة . تلك التي تتسع للكون بما فيه الشهقة الأزلية التي تتخمر فيها الرعشة الأبدية الأولى للحياة .

وتكتسب المدائح في نصوص أخرى صفة نشيد رثائي مبطن بالمأساوية ، مثل هذا المقطع الوارد تحت عنوان فرعي هو " لنزهة الطوائف " من نص أصلي هو " غبار المدائح ". ويتكون نص " لنزهة الطوائف " من حوار بين شخصيتين ، هما القاتل والضحية ، ويرد المقطع المستشهد به ضمن ملفوظ " القاتل ".

" نخاطبك يا سيدة الصور ، يا الحاملة أثقال الخطيئة ، انتخبناك مدينة لنا ووهبناك الأناشيد والمخطوطات ، صرت بنا الأشهى والأفخم ، وما طلبنا غير الأمان . لكنك نسيت . قد نقول خنت . نعم – من السقف الذي انقض علينا بغتة – أنك مررت هنا وأن من مهودك المخرومة سقطت بويضات الحرب وفرخت مسوخاً تجنح إلى الاغتصاب . تبتعدين من بغالك الدامية متحالفة مع صمت التلال وخشونة الطقس المتقلب عبر سراديب الصحراء كأن مساً من الشرود أصابك . أرسلنا خلفك المراثي والتراتيل لكن دون جدوى . أين تذهبين ؟ "[٢٠].

المرأة المخاطبة في المقطع ليست بالتأكيد هي المرأة المخاطبة في " مدائح " أو في " ترنيمة للحجرة الكونية " أو في باقي التجارب النصية لأمين صالح، سواء منها المجنسة عنده تحت نوع " القصة " أو تحت نعت " النص " أو المتروكة لعبور الأنواع . فالمرأة خاضعة في تشكيلها للمقامات النصية ومقاصد الكتابة . والمقارنة البسيطة بين المقطعين أعلاه ، تفيد ذلك ، ففي الأول تتماهى رمزية المرأة مع رمزية "الحجرة الكونية "، وتتماهى في الثاني بصيغة مباشرة مع الأرض .

وفي كل مقطع أو نص ينهض مديح المرأة الرمزية بوظائف شكلية لإنتاج الدلالات والبدائل الصورية لتلك المرأة . ويترابط هذا المعطى مع وظيفتها المزدوجة ، من حيث هي صورة يتم إنتاجها ومن حيث هي نواة توليدية تنهض بأداء دور تكويني في تخلف النص ونموه وتفاعله .

ترتيباً على ما سلف ذكره يمكننا عد الحضور الميتالغوي اختياراً مقصوداً يؤشر فيه النص نفسه إلى وعيه وشرط انوجاده في حقل اللغة الأدبية وأرخبيلات التشكلات الأنواعية ودوره في التحولات التي يبني بواسطتها شكله ونصيته الخاصين به . وسواء أتمفصل مع العناوين أو

مع نسيج اللغة الداخلية . فإنه يعزز في النص ، مبادئه الحوارية القائمة أيضا على خطابات أخرى .

الهوامش

١) بيان " موت الكورس ": قاسم حداد وأمين صالح . مجلة "اليوم السابع" الاثنين ٢٣ مارس ١٩٨٧ ص ٤٣ .

٢) موت الكورس : المرجع السابق ص ٤٣ .

٣) المرجع السابق ص ٤٢ .

٤) أمين صالح . العناصر . المطبعة الشرقية . البحرين ط٢/ ١٩٨٩. ص ٤ .

٥) اليوم السابع . عدد مذكور ص ٤٢ .

(6)- **Paulo Coelho** : L'alchimiste. Edition Anne Carriere.Paris 1994.

٧) أمين صالح : مدائح . الكلمة للنشر . البحرين ط١/ ١٩٩٧ ص (٣٢ – ٣٣) .

٨) ينظر في هذا الموضوع ، كتابنا " مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية " دار إفريقيا الشرق . الدار البيضاء . المغرب . ط٢/ ١٩٩٤ .

٩) مدائح ص ٦٣ .

١٠) نفسه ص ١٠٦ .

١١) أمين صالح : ترنيمة للحجرة الكونية . سلسلة كتاب كلمات ". أسرة الأدباء والكتاب بالبحرين . ط١/ ١٩٩٤ ص ٩٤ .

١٢) العناصر . ص ١٣ .

١٣) أمين صالح : ندماء المرفأ ، ندماء الريح . المطبعة الشرقية . البحرين . ص١ / ١٩٨٧ .

١٤) ترنيمة للحجرة الكونية ص ١٨ .

١٥) نفسه ص ٩٤ .

١٦) مدائح ص ١٠٧ .

١٧) نفسه ص ١٧ .

١٨) نفسه ص ٩٥ .

١٩) ترنيمة للحجرة الكونية ص ٩٦ .

٢٠) ندماء المرفأ ، ندماء الريح . ص ٦٧ .

* * *

تجديد السرد الروائي

تجربة في سورية

عبدالله أبو هيف

يستزع خليل الرز منزعاً جديداً في بناء السرد الروائي تطويراً لتقانات الرواية الجديدة من خلال ضبط أنساق التنضيد، ولاسيما تشظية السرد بعناصره المتعددة: الزمن ، المكان ، الوصف ، الحوار ، التحضير التركيبي ، نفي الشخصية ، اللغة الوظيفية ، الفنطزة، توظيف العتبات السردية ، التشويه بتعدد مستويات السرد ، السخرية والهجانة وصولاً إلى المراقة .. إلخ ، ويتبدى هذا الشغل في تجديد السرد في رواياته : " سولاويسي " (١٩٩٤م)، و" يوم آخر " (١٩٩٥)، و" وسواس الهواء " (١٩٩٧م)، و" غيمة بيضاء في شباك الجدة " (١٩٩٨م)(١).

ويتجه هذا البحث إلى إضاءة الكتابة الروائية لخليل الرز بالنظر في رواياته ، وتبيان عناصر تجديد السرد الروائي بتقاناته المتعددة . وأحلل هذه الروايات حسب ظهورها لاستخلاص طوابعها المميزة ، ثم أختتم البحث ببعض الملاحظات النقدية العامة .

١ – سولاويسي :

أشار خليل الرز إلى أسلوبيته كلها في روايته الأولى "سولاويسي"، فيمضي السرد إلى سماته الخاصة، ولاسيما كسر تقليديته وعقلنته . بدأ السرد بعتبة أولى هي إهداء الرواية لأخيه إبراهيم (ص ٥)، وأتبعه بعتبة ثانية هي عبارة مفتاحية مريبة وموارِبة، لتصير علامة على تحفيزه التركيبي المريب والموارب : " بأي دم ألوث هذا الصباح المهذب كالجثة " (ص ٧). ثم مايلبث السرد أن يستغرق في المتن الحكائي المؤلف من حوافز شديدة الموضوعية ، برفضها

اللاشعور، وفقر عنايتها بالدواخل النفسية ، على أن هذه الحوافز تعبير عن وطأة الخارج المثبط لكل عزيمة في أفعال متوترة مشحونة بآثار الضغوط العامة على ذات مؤرقة بما يحدث بعامة ، وبما يحدث لها بخاصة .

١- ١. التحفيز التركيبي :

ينفرج السرد عن حوافزه الواقعية في هذه الوحدات القصصية لذات معذبة ، وكأنها موجات لانداحات الواقع القاهر على وجدان مقهور، إمعانا في رصد إنساني عميق لحالة اغتراب قصوى يعيشها مدرس جغرافيا في مجتمع يستعصي على التكيف إلا بتناول المشروب ، ثم يتلاشى هذا المنزع الغثياني إلى الخلاص في اعتياده وبطلان سحره ، مما يفضي إلى الموات تكريساً للجدب والرماد والخواء ، فيغدو السرد وصفاً لجريمة مسكوت عنها بالصمت والخوف، كما في الحوار الختامي عن هذا الموات : *" وعندما نهضت لأهدىء تلاميذي أرغموني على الاستلقاء مرة ثانية ، واستمروا هكذا ، إلى أن دخل إلى قاعة الصف مفتشان بصدريتين بيضاوين ، فسكتوا فجأة ، وقال أحدهم :*

- لقد مات سولاويسي .

وقال تلميذ ثان : كنا نبكي عليه .

وقال تلميذ ثالث : كان أستاذاً .

وقلت أنا : ومازلت .

وقال تلميذ رابع : أنا البارحة أكلت قتلة .

فقال التلميذ الأول : هس س س " (ص ص ٩١ - ٩٢) .

١ – ٢. السخرية :

ينسرب السرد في نجوى ساخرة ، عمادها حالات أو نوبات الهذيان والانفعالات الناتجة عن اغتراب الإنسان مع توحده القاهر ومعاناته الذاتية المروعة ، فيتلاعب باللغة حيناً ، وبالواقع حيناً آخر ومن الوصف الصريح أو السرد الموارب ينخرط الراوي في لعبته السردية عن حياة مثقلة بإعاقتها عن خلاصها ، وقد بنيت السخرية على أعمدة لفظية ومعنوية ينتظمها ضبط السرد وضبط المنظور السردي .

ثمة عمودان لفظيان في سخرية الراوي المتكلم الذي يمسك بتلابيب المنظور السردي وكأنه يعابث الأشياء والمفاهيم ، مثلما يقضم بعض الوقائع لصالح ملفوظية تحيل إلى انطباع بعض الوقائع الأخرى على الذات ، ويظهر العمود الأول في مبالغة استعمال الكلمات الكبيرة المعللة وغير المعللة ، كما في هذه الملفوظات :

– " عندما يشرب المرء يكتشف بكورة العالم في قعر كأسه السادسة ، أعني حاجة العالم من حوله إلى عملية ... ، تفجير ، نسف، وتعمير بالطريقة التي يراها هو مناسبة " (ص ١١) .

– "ولهذا فأنا أحفظ الكرة الأرضية عن ظهر قلب ، لا تفوتني ولا حتى دولة أينشتاين ، هذه الدولة الأوروبية الدقيقة ، والتي أول ما تعرفت عليها ، وقفت طويلاً أمام الأرض حتى عثرت على اسمها مكتوباً بخط ناعم فوق جارتها الصفراء سويسرا " (ص ١٦) .

– " بل ويسخرون مني لأني بالنهاية الحي الوحيد بينهم ، وأن تكون حياً وحيداً بين الموتى ، تلك ليست ميزة تحسد عليها ، بل عيباً فاضحاً مثيراً للشفقة والسخرية " (ص ٣٠) .

- *" البارحة صباحاً ، حوالي الساعة الثامنة أسلمت الروح ، نعم لقد مت ، أنا شخصياً لم أتوقع ذلك ، ولكنه حصل ، وللعلم فقد شعرت بروحي حينما خرجت من أنفي " (ص ٨٦) .*

- *" إنني أستاذ لا مثيل لي ، ولذلك فأنا ... لا مثيل لي أيضاً " (ص ٥١) .*

ويلاحظ على هذه الملفوظات مستويان ، مستوى استعاري في تركيب الجملة البلاغي ، ومستوى استعاري ينفع في اندغام بلاغية الجملة في علاقة سردية مجازية ، إن الغالب على هذه الملفوظات مبالغة ذهنية ناتجة عن التباس مقصود أو متعمد ، فهل صحيح أن بكورة العالم تكشف في قعر الكأس السادسة ؟ ولماذا لا تكتشف إثر الكأس العاشرة مثلما فعل أحمد خنسا في قصيدته " تجليات بعد الكأس العاشرة ؟ " ولماذا الجارة سويسرا صفراء ، وليست حمراء أو خضراء ؟ وكيف يكون الحي الوحيد بين الموتى ميزة أو عيباً فاضحاً ؟ وكيف يصير قراره أنه أستاذ لا مثيل له نتيجة حتمية لأنه عربيد لا مثيل له أيضاً ؟.

أما العمود الثاني فهي ملفوظات ساخرة ناجمة عن توصيف وضعه البشري :

- *" كل هذه الأرض ترسب في روحي . إنها نزيفي الداخلي الذي لا يتوقف " (ص ١٧).*

- *" هو الدفاع عن النفس – حمقاً أو انسجاماً لا فرق – أو تأكيد تفوق الذات وسيطرتها على الآخرين بطريقة أخلاقية لبقة ولطيفة . وبما أن اللعبة أصبحت مكشوفة بالنسبة لنا ، فلنعترف بحزن أو بفرح بكرتونية هذه القيم " (ص ٣٥) .*

- *" علماً بأن ... لا يمكن أن نعدها أحد أساليب المزاح .. إنها*

أقرب إلى الجد ، بل إلى جد الجد ، لأنها حالة عمل ، نعم حالة عمل، يكون فيها الدفاع في منتهى نشاطه الإبداعي " (ص ص ٤١ – ٤٢) .

– " ضعي هذا في ذهنك ، ولذلك لا تحلمي بأن تحملي ولو غراماً واحداً من آلامي .. إذ أنني لا أسمح لأحد بأن يكون ... على حسابي ، ومن هنا فأنا أنصحك بأن تخلعي قناع ... هذا ، كوني كما أنت، عقرباً " (ص ٥٠) .

تميل هذه الملفوظات الساخرة إلى حركة تنامي الفعلية (التحفيز)، افتراقاً عن الملفوظات الساخرة التي تتبدى نتاج تأمل لغوي صريح من شأنه أن يدعم التحفيز على نحو غير مباشر ، بينما يندرج النوع الثاني في وظيفية مباشرة للتحفيز ، وكان أشار الراوي إلى التداخل الواضح بين اللغة والفعل ، كما في حديثه عن أستاذ اللغة العربية :

" وهو على فكرة يعرب كل شيء ، ليس فقط الكلمات ، بل الأشياء والناس ، وكثيراً ما يتعذب في هذا الأمر ، لأنه يتوقف أحياناً أمام حالات لا يمكن أن تنطبق عليها أية قاعدة في الدنيا عندما يلجأ إلى التقدير ، فيضطر مثلاً لأنه يقدّر صفحة كاملة لكي يعرب زوجته ، ولكي يعرب سلوكاً صغيراً جداً بلا معنى " (ص ص ١٤ – ١٥) .

١ – ٣. التعبيرية :

يميل السرد إلى بعض لوازم الرواية الجديدة ، ولاسيما التعبيرية من خلال أمرين ، الأول هو الوصف الحيادي للأشياء ، والثاني هو التشيؤ بإضفاء الاغتراب على الأشياء والإنسان معاً في مخاض عسير عصي على التعيين غالباً ، فيوظف الراوي تقنيات مهنة الراوي –

مدرس الجغرافية – في التشوّ ، استغراقاً في الاغتراب ، عندما يشرع في سرد حالاته الإنسانية وعلاقته بمجتمعه التي تستند إلى أطروحة خاصة في فهمه لطبيعة مهنته ، وأهميتها ، وانسجامها مع شخصيته المهمشة بفعل هذا التشيؤ ، حتى أنه شبه نفسه بجزيرة سولاويسي *"رغم أن رأسها شبيه برأس تمساح ، أما رأسي فأقرب إلى رأس الجدي، ثم أنني أتصور لو قدر لها أن تمشي لكانت عرجاء، أما أنا فرجل معافى القدمين، وأمشي باستقامة وتوازن ، بالإضافة إلى أنها محاطة بالكثير من الجزر في الوقت الذي لا يحيط بي أي إنسان " (ص ١٥) .*

لاشك ، أن مثل هذا السرد التعبيري من شأنه أن يعزز نزعة ضد الشخصية ، ونزعة رفض اللاشعور حين يعمد الراوي إلى رؤية الواقع من منظوره الخاص دون عاطفة ، دون شعور ، دون تكاليف وصفية باهظة ، إحالة إلى ما يدعم العلاقة السردية المجازية .

يضبط الراوي سرده من خلال إدغام الحوافز في شبكة العلاقات الدالة على واقعيتها من جهة ، وعلى مجازيتها من جهة أخرى ، ولعل ذلك يفسر نفور الراوي من الاسترسال والاستطراد من أجل صوغ دلالات أفادت كثيراً في وظيفية الوصف في التحفيز ، فكان المطلع ، على سبيل المثال ، أشبه بالتقديم في المآسي المسرحية القديمة . لقد جانب الراوي الشهوة المستحكمة لدى بعض الروائيين ممن تستهويهم اللغة الإنشائية والولع بالحديث الذاتي ، دخولاً في وصف حيادي لهيئة مدرس الجغرافية وتكونه وتربيته بالمعنى العميق الذي يفيد معنى التثقيف أيضاً :

" إن قصر قامتي لا يعيبني ، فأنا أعتقد أنني جميل رغم قربي الشديد من الأرض، وللعلم أيضاً فإن هذا العذر الذي أكاد أحياناً أفخر به من شدة غيظي ، لم يكن السبب في مسألة عدم زواجي ، كما لم يكن السبب في ذلك طبيعة مهنتي التي أستطيع التحدث عن مزاياها طويلاً،

فأنا مدرس ، وأعتقد أن أحداً لا يجسر على أن يقارن هذه المهنة بحَـوَلٍ في العين مثلاً ، فهي بالتأكيد أسمى من أن تعتبر نقيصة، بل تكاد تكـون إحدى الفضائل " (ص ٩) .

١- ٤. الفنطزة :

واستتبع هذه السمات التعبيرية سعي واضح لإلغـاء التـاريخ ، ويتبدى ذلك في جوانب ثلاثة هي الفنطزة واللغـة والتشـويه وتشـظية الزمن ، فقد صار النص السردي إلى مدى فنتازي عــن طريـق كسـر الإيهام بالألفاظ حيناً ، أو عن طريق الوصف المغالي المتعمد حيناً آخر ، أو عن طريق الكنائية الجزئية حيناً ثالثاً .

١- ٤- ١. الفنطزة – كسر الإيهام بالألفاظ :

عمد خليل الرز إلى الفنطزة بوساطة كسر الإيهام ، وهو الخروج عن المتن الحكائي أو نسق التنضيد السردي ، بمخاطبة المتلقي وإفضاء الراوي بتأملاته ومعابثته للمشاعر والأفكار ، وغالباً ما يكسـر الـراوي الإيهام بالألفاظ ، فالمدرس مدمن على الغثيان ، وقرر ذلك بهدوء علــى سبيل البلاغة اللفظية : *" فعققود العنب سجني ، الدالية سجني ، الدالية.. آه من الدالية .. هذه الأم التي لا تهرم لكل زجاجات العالم .. كـل هـذه السجون لا نتخلى عنها ، هذا بالإضافة إلى السجن التقليـدي بسـياطه وجلاديه وقوانينه القائمة على أساس الحرص على الحرية والحريـات " (ص ١٣) .*

ثم مايلبث الراوي أن يداهم المتلقي بمعابثته اللفظيـة لإدمانـه وتأثيره على رؤية ذات مثخنة بجراحاتها :

" أما الإدمان .. فهو حالة إبداعية تجعلك تتعرف للمرة الأولى على كأسك ، بل على كل شيء لأول مرة ، بحيث تكون على عتبة اكتشاف كل شيء ، ربما لهذا السبب أحترم واجباتي المؤذية ، وربما كانت المعادلة التالية صحيحة :

أنا + ... + الواجبات = أنا كما أ نا عليه الآن . ولكن : أنا + ... – الواجبات = ... أعلم ، أو = بزّاقة مخدرة لاطية على أسفل قدم كرسي... .

نعم .. إن واجباتي هي عصاتي التي تدمي يدي (والأصح أنها تدمي روحي حين أتوكأ عليها ، ولكنها لا تجعلني أقع ، إنها تسندني على كل حال " (ص ١٦) .

١ – ٣ – ٢. الفنطزة – الوصف المغالي المتعمد :

ثمة مغالاة متعمدة في الوصف ، بما يحقق مدى الفنطزة ، وأتوقف عند صفات الحيوان التي يشبه بها الراوي الأشخاص الآخرين ، فالراوي "*بزاقة مخدرة* " (ص ١٦)، وامرأة لعلها صاحبة البيت تطارده في خياله وتهيؤاته "*مثل كلب أليف ضخم يريد أن يدخل إلى عريني* " (ص ٢٦) ويلاحظ أنه وصف نفسه بالسبع أيضاً ، وفي الصباح ، طلبت هذه المرأة أن يبحث عن غرفة أخرى منذ اليوم ، وعندما سأل عن السبب : "*قالت : لأنك قملة* " *(ص ٣٢)* .

ثم شبه الراوي صاحب المقهى "*بحيوانين معاً فهو جرذ + قنفذ يعني جرذ مدرع ، والشيء الطريف أنني كلما شاهدت جرذاً أتذكر القنفذ*" *(ص ٣٤)*، ثم شبه أحد المتمايلين "*بدودة البطن لشدة حيائه ، فالدودة كما هو معروف تتلوى بغنج وحياء* " (ص ٣٤)، ويبلغ الوصف المغالي

مداه حين أحس بنفسه مثل كلب : "*أما أنا فتابعت عوائي إلى أن همدت جثة الكلب*" (ص ٤٦) .

١- ٣- ٣. الفنطزة – الكنائية الجزئية :

عمد الرز إلى التوسع في استخدام الكنايات الجزئية ، استغراقاً في مدى الفنطزة ، ويتبدى ذلك في تكني أوضاعه الشخصية بالمعرفة الجغرافية اللايقينية مثل معرفته النفسية ، كمثل قوله :

"*كل هذه الأرض ترسب في روحي .. إنها نزيفي الداخلي الذي لا يتوقف ، إنني أقوم بعملي هذا وفي داخلي إحساس من يجرش حصى بين أسنانه ، وكثيراً ما تكون واجباتي المقرفة هذه ، جبالي ، سهولي ، جزري ، دببتي ، أسماكي ، براكيني ، مجسدة بأشكال مخيفة تهم بافتراسي ، فهي ذات قرون وأنياب وألسنة كثيرة ، وأقدام طويلة جداً ورفيعة جداً ، عيون محشوة بالطين وبالدم ، تآليل غزيرة على الشفاه*" (*ص ١٧*) .

١- ٥. التشويه :

يفيد التشويه في النقد الحديث تعدد مستويات البنية الفنية ، فتتراكب أنساق التنضيد السردي وتتداخل ، وكان معول الراوي هو الانشغال الذهني بالعلاقة السردية ، حين بنى التحفيز التركيبي على اعتمال الذات الساردة أو الراوية بتنامي الفعلية وتوالي الحوافز ، بدل تتاليها ، فلا نقع عنده على ترتيب منطقي للحوافز ، بل هي تتوالى منطبعة على ذات السارد أو الراوي مشبعة بتأملاته وأفكاره ومشاعره، أو تتلامح خطفاً ، أو تغيّب تاركة المجال لنسق التنضيد الذي يتعامل مع

آثار هذه الحوافز ، فعندما راودته فكرة الانتحار ، لم يورد حوافز دالة ، بل قلّب وجوهها ، وعاين تأثيرها على وجود غرائبي قاس تنغمر حياته بتلاوينه ، وقد بدأ تقليب الفكرة باحتيال على المنظور السردي في حكمة لفظية :

" .. مرة أخرى لم أستطع إيجاد إهانة تقودني إلى أسوأ أنواع الشجاعة وأسمى نوع من .. الجبن : الانتحار " (ص ٣٤) .

ثم انتقل إلى معاينة ... ومشاعر متعددة تمحيصاً للمعاني المتصلة بفكرة الانتحار مثل إرادة الإنسان والكرامة والأفعال الحسنة والقبيحة والقتل والهزيمة والخراب ، ليصرّح بلا جدوى الفكرة :

" ومثل هذه الشطحات سهل جداً على المرء أن يرتاب بها ، وبالمقابل فإنها ... مطلقة الإقناع في لحظة التنفيذ ، ولكن أصلاً أنا ما حاجتي للانتحار ؟ " (ص ٣٦) .

بيد أن سيل ... ومشاعره لم ينته ، لأن مستوى السرد سيتداخل في مستوى سردي آخر دون التزام بحوافز واقعية بالضرورة ، لأن الراوي ببساطة انتقل من فكرة الانتحار إلى فكرة أقل أهمية هي فعل فتح الباب التي تتداخل مع أفكار أخرى مجسدة بحوافز تركيبية مثل معاناته مع صاحبة البيت أو استعداده لحالة العمل المثالية ، وهي شرب ... : *وتكون فيها الدماغ في منتهى نشاطه الإبداعي "* (ص ص ٤١ – ٤٢). ثم مايلبث الراوي أن يخرج من مستواه السردي الجديد إلى مستوى سردي آخر بإعلانه العجز عن اتخاذ أي قرار : *"وأنا بالذات مشغول وغير مستعد لأي اتخاذ من الاتخاذات .. يكفي .. إنني أختنق .. سوف أذهب "* (ص ٤٢) .

١ - ٦. تشظية الزمن :

يتشظى الزمن في بؤرة الذات التي تتماهى مع السارد أو الراوي، فلا يتناسل الزمن تناسله الطبيعي ، بل يتمدد بوجهة النظر الذي يتلاعب عليها السرد ، فنقع على جذاذات سردية في زمن غير متعين ، أشبه بالسديم ، حيث الزمن نثار سردي لفاعلية الراوي في نجواه الدائمة المستسرة للفعل ، فلا يظهر منه إلا آثاره أو إيماءات إليه ، وعندما يذكر الراوي بعض علامات الزمن ، فإنه لا يحدد زمناً ، بل تمتزج هذه العلامات بنسق التنضيد صماء كتيمة كأن يقول :

" ثلاث دقائق ، ثلاث دقائق فقط ، جعلت الكلب جزءاً لا يتجزأ من الطين ، ما خطر لي أن أبكي ، ولا أن أسحب سكيني من جرح بليغ في الطين البارد " (ص ٤٦).

لقد أحال الراوي الزمن إلى الأفعال المواربة التي تندغم في سرد متشظ بذاته ، فقد بدأ الراوي سرده بالأفعال المضارعة دلالة على راهنية المنظور السردي ، ثم مضى سرده مع الأفعال الماضية متداخلة مع الأفعال المضارعة ، لينتهي السرد بالأفعال الماضية التي تصف موته :

" بعد أن أنهوا الصلاة تحلقوا حولي ثم أخذوا بالبكاء علي ، كانوا يقطعون ثيابهم الممزقة ويخمشون وجوههم ، وينتفون شعورهم الطويلة ، ويتحدثون بشكل جماعي عن مزاياي الفذة " (ص ٩١) .

١ - ٧. اللغة :

أما المزية الأهم للرز فهي استطاعته الكبيرة على احتضان سرده للغة شديدة الدلالة ، بعيدة عن الإنشائية والاسترسال على الرغم

من اللعب السردي ، اعتماداً على وظيفية اللغة في أنساق التنضيد ، فثمة نفور من شروح المكان أو الزمان أو هيئات الأشخاص ، ونفور من الانجراف مع فيض الشعور واللاشعور ، ومثل هذا الاقتصاد بيّن في الوصف والتأملات والحوار ، كما في هذا الحوار :

" ثم خرج الجميع عدا صاحبة البيت ورجلاً آخر اقترب مني ، وقال :

- أنا جارك .

ثم قال : كان بودي أن أتعرف عليك سابقاً .

ثم قال : على كل حال ، اليوم بإمكاننا أن نتعارف ، ما رأيك ؟

قلت في نفسي : لقد تأخرت " (ص ٨٩) .

لاشك ، أن الراوي يتمتع بلغة حارقة نضجت مفرداتها على نار التأمل الهادي لتختزن حرارتها طويلاً .

٢ – يوم آخر :

وتتضح عناصر أسلوبيته السردية بجلاء أكبر في روايته الثانية " يوم آخر " التي يفتتحها بعتبتين ، الأولى أقرب إلى الإهداء : "*إلى الشقة ٤٥ ، المبنى ٧٩ ، في شارع فافيلوف بموسكو بكل اضطراباتها المؤلمة ، والممتعة* " (ص ٤)، والثانية أقرب إلى العبارة المفتاحية الشائعة في السرد التقليدي : "*رحيل أخرس وفريد ، فأي انزلاق بطيء إلى الوحشة الضارية* " (ص ٤)، فهل ثمة إحالة إلى مرجعية واقعية في الإهداء أم هي علامة سردية سرعان ما تصبح فيه هذه العتبة فاتحة لسرد مفتوح على تجربة وجودية قاهرة . وهل ثمة إحالة إلى مرجعية

فكرية من شأنها أن تجعل هذه العتبة منسرباً إلى سرد مفتوح على ذات مقهورة .

أفصح المتن السردي في توصيفه الأول لحوافزه عن طقوس التحضير للدفن، فهذا هو الراوي يسرد خلل وصف لا يخلو من الطرافة تفاصيل غيابه في لحظات الموت ، وهو يشهد طقوساً كابوسية مبثوثة في مدى فانتازي قوامه حوافز واقعية ، غير أن انضباطها السردي في متن حكائي يجعلها لا معقولة ، غرائبية ، فاجعية على الرغم من عقلنتها وتراتبيتها المنطقية، ولاشك، أن هذه الطقوس الخاصة ابتكرها الراوي - السارد في محاولة لتجميل التجربة وهي توغل في وقائع غريبة تعكس رؤية الروائي لنماذج من العلاقات الإنسانية : بين الراوي والمرأة ، بين الراوي والسلطة ، بين الراوي والعائلة ، بين الراوي والعمل .. إلخ .

٢- ١. الاستعارة الشاملة :

لقد لجأ الرز إلى هذه الأسلوبية قاصداً إلى أن تكون العلاقة السردية مدار استعارة شاملة عن طريق بعض التقانات التي عرفتها الرواية الجديدة وقد جرى الاشتغال عليها وتطويرها ضمن عملية تجديد السرد التي يقوم بها الرز على طريقته. وأول هذه التقانات المسرحة أو الدرامية ، فالرواية أقرب إلى مونودراما أو صوت روائي يمسرح الحوافز وصولاً إلى تحفيز تركيبي يوائم بين وقائع متباينة وخيالات مجنحة ، أما عناصر هذه الدرامية فهي غلبة النجوى بما هي حوار مع الذات وإمعان في تقصي أحوالها داخل الكابوس بالدرجة الأولى ، بالإضافة إلى تمثيل هذه الحوافز .

انطلق الراوي من أن كل إنسان ممثل ، يمثل دوره في الحياة ،

وينخرط في مشهدية . وما هذه الرواية " يوم آخر " إلا يوم آخر من الموت في الحياة ، وقد بنيت العلاقة السردية لانتظام الاستعارة الشاملة عن تمثيل الحس الفاجع بالحياة . بدأ السرد بحافز – توصيف طقس المضي إلى الدفن :

" كأنما كنت وسط قاعة نظيفة فارغة .. كنت ملموماً على شيء أخفيه بين يديّ لم يكن بين يدي شيء خدي على أرض مرمرية باردة كنت كالنائم " (ص ٥) .

ثم تتوالى الحوافز المماثلة ، المزيد من طقوس التحضير للدفن: عشرة الجنود الذين يتهيأون للحفر مترددين ، القرعة على من يقوم بالفعل ، استمرار الجدال حول الفعل ، تناول الطعام والنوم في أماكنهم ، تخيل ابنته بثوبها المزهّر ، حضور ابنته في المشهدية ، مغادرتها بالحصان ، تقدم الجنود منه ، انسحابهم باتجاه الباب ،.. إلخ ، ثم ينكسر السرد بين حافز وآخر على أن المشهدية تمثيل طقسي مترافق مع الصوت الداخلي ، حيث النجوى تفصح عن جانب كبير من وجهة النظر ، كمثل هذه التوقيعات الذاتية عن الحال المأساوية :

" كأنهم كانوا ينتظرون أن أكون قد لفظت أنفاسي الأخيرة ، كانوا ينتظرون ذلك بعناء مجهد، وقلوب متلهفة لليقين الأخير ، وكانوا خائفين ليس من موتي ، وإنما من رأسي التي قد ترتفع فجأة عن الأرض " (ص ٥) .

" كأنها كلمتي ، وإذ لم أرد عليها قلبتني على ظهري فانقلبتُ ، كأنني كنت ميتاً فساءني أن ابنتي ما بكت " (ص ٦) .

" قهقه كالمخبول، ثم تمالك نفسه وقال : " انتقل إلى رحمته "، فكظم الجنود سرورهم ، وعقد كلٌ جبينه كأنما من شدة الحزن ، ثم

انسحبوا باتجاه الباب فرادى . وكأنما ساءني أنهم كانوا يكذبــون " (ص ٧) .

٢ - ٢. المسرحة :

من الواضح ، أن الراوي يلغي التاريخ جرياً على أسلوبية الــرز استسلاماً للحظة أو إمساكاً باللحظة المتغيرة ، فالواقع يروى من منظـور الراوي الخاص الذي يتفنن في توصيف طقوس المــوت اليومــي فــي مشهدية قوامها الوصف المحايد وتشيؤ العلاقات الإنســانية ، وإضفــاء الأنسنة على الأشياء والكائنات الأخرى ، فثمة قطيع من نسوة بعبــاءات سود يساعدهن على غسيل الميت ، وثمة نعش لا علاقة بالنعوش ، هــو أقرب إلى حفرة في جذع شجرة ، وثمة مقبرة محمولة على ظهر الخيل ، على أن هذه الأشياء والكائنات كلها تتحرك :

" كان الحصان الذي ربطوني عليه واقفاً على مرمى حجر . كأن القبور مشت في بادية . كأن حصاني مشى . ثم وجدتني أمشــي علــى عكاز وراء الخيول .." (ص ٧) .

وقد اعتمد الراوي ، ضمن لوازم المسرحة ، على الحوار حتــى لتبدو الرواية أشبه بمونودراما ، أثر معالجة بسيطة . إنه ، على ســبيل المثال ، يستحضر صاحباً له في سردابه يجري معه حواراً طويلاً متقطعاً عن الحياة والموت والخلاص ، كمثل هذا الحوار :

" فصحت : أين أنت ؟

قال : لا تصرخ .

قلت : ساعدني انهض

قال : لا حاجة بك لذلك

قلت : ساعدني

قال : هس .. س .. س

قلت : أين عكازتي ؟

قال : لا توقظ النائم .

قلت : حسن .. أين عكازتي ؟

قال : ابحث عنها .

قلت : لا أرى شيئا .

قال : ما حاجتك إليها ؟

فقلت مهددا : سأوقظ النائم .

قال : خذ عكازتك .

وقفت وقلت : أين أنت ؟

قال : ماذا تريد ؟

قلت : ألم تعرفني ؟

قال : لقد قلت عرفتك .

قلت : ساعدني على الخروج من هنا .

قال : لن تخرج " (ص ص ٩ – ١٠) .

ثم يعلق الراوي على المشهد ضمن نزعته التمثيلية لوضعه البشري : "*كأنني اقتنعت باستحالة خروجي ، فجعلت أرتب روحي لكي أعيش في هذا الجحيم* " (ص ١٠) .

وقد حفلت الرواية – المونودراما بالحوار مع آخرين : امرأة

بفستان زهري مشجر كانت تطرد الأسماك عن جسمي بليفة في يدها ، امرأة جميلة ... ، ابنته ، زوجته ، بواب الصالة ، زوجته ، امرة مهتمة.. إلخ .

وحرص الراوي على الإشارة إلى طوابع المسرحة قرائن إلى المشهدية في تناوبها بين النجوى والحوار مع الآخر ، كما في هذه العلامات :

* " *قالت : صار لك كرش .*

لم ترد ، رفعت حاجبيك فقط دون أن تنظر إليها .

*قالت : إذا بقيت على هذه الحال لن يعطوك دور **البطولة** أبدا ، إلا إذا كان **البطل** سمينا .*

قلت : كل ممثلي مسرحنا سمينون " (ص ٢٩) .

* " *قالت : من أين يصرفون لكم الرواتب ؟*

قلت : نحن موظفون عند الدولة .

قالت : كل موظفي الدولة مثلكم ؟

قلت : لا تتفلسفي .

قالت : أريد أن أراك بطلا في المسرح " (ص ٣٠) .

* " *ستسألني المرأة : هل هو أطرش ؟*

سأقول : نعم .

ستكون سعيدا بهذا المخرج الذي سأورطك به ، وستمثل دور الأطرش الأخرس حتى تصدق ذلك " (ص ٥٠) .

٢- ٣. السخرية :

وقد جاوز الرز عناية الراوي بالمنظور السردي : ضبط وجهة النظر ، إلى موازاة الداخل بالخارج ، خلل الإحالات الكثيرة إلى العلاقات بالخارج : الأسرة ، العمل ، السلطة ، الوضع البشري برمته ، بوساطة السخرية التي تؤول إلى دعابية مريرة غالبا كمثل قوله :

"لن أسالك عن العلاقة بين دكتاتوريي أمريكا اللاتينية وبين لون بنطلونك .." (ص ٤٤) .

على أن مثل هذه السخرية الفاقعة هي الأقل لصالح سخريات أشد لذعا كمثل هذه الاستشهادات :

* *" قلت / هل تملك بيتا كصندوقي ؟ " (ص ١٠) .*
* *" نظرت إلي نظرة كلب وفي ، فأصبت بشيء من الإشفاق عليها ، ثم وجدت ذلك فائضا " (ص ١٧) .*
* *" قالت ابنتي : أنت أب متعب ، أريد أن أعيش بعيدا عن الضجيج الذي يحيط بك " (ص ٢٥) .*
* *" ربما ستقف قليلا أمام قفص يحبس قططا نائمة ستخالها ميتة . عبثا ستبحث عن شباك يدخل الهواء . سيشتعل فيك حنين عجيب للهواء ، الهواء العادي الذي يهب عادة في الشوارع " (ص ٤٧) .*
* *" قال : ستصبح الجبانة مطارا دوليا " (ص ٦٩) .*
* *" قلت : والأموات ؟*

قال : صامتون .

قلت : والأحياء ؟

قال : صامتين ينقلونهم إلى مقابر أخرى " (ص ٧٠) .

وقد بلغت السخرية حدا مركبا ومعقدا في شكلها الأرقى : المفارقة ، وهي التباين بين اللفظ والمعنى صوغا ترميزا على مستوى العبارة الواحدة إلى مستوى الحافز في نسق تنضيد السرد بما يعين على ثراء عملية التحفيز بعناصر دلالية إضافية ، وهذا هو الراوي يناجي نفسه ، ويحاور ابنته الناقمة على أفعال أبيها ، وهو نص يبين علائق متعددة للمفارقة : افتراق الابنة عن حشد المريدين الحمقى ، والنظر إليه مخلصا لدى ضحاياه ، تورطه معهم وحاجتهم إليه ، الثورة واللعب بالنار.. إلخ .

" قالت ابنتي : لا أريد أن أكون أحد مريديك ، هؤلاء الحمقى الذين ينظرون إليك نظرهم إلى مخلص ، إنهم لا يعرفون أنك بائس ومثير للشفقة . قلت في نفسي: ماذا أفعل لكي تهدأ ابنتي ؟ قالت ابنتي: إنهم ضحاياك أيها المخلص .

قلت في نفسي : ماذا أقول ؟

قالت ابنتي : لقد ورطتهم بآمال هم بأشد الحاجة إليها ، فدفعوا ومازالوا يدفعون أثمانها الباهظة مع أنك تدرك تماما أن شيئا مفيدا لن يخرج من هذا اللعب بالنار .

قلت في نفسي : لو كان في هذه القاعة نافذة كبيرة لفتحتها على مصراعيها .

قالت ابنتي : ربما كنت المستفيد الوحيد من ثورتك البائسة " (ص ص ٢٥ - ٢٦) .

على أن هذه المفارقة الساخرة تجد تضاعيفها في مفارقة شكلية سردية هي تباين النجوى (حوار النفس) والحوار مع الآخر .

٢ - ٤. اللغة :

صارت اللغة في " يوم آخر " أكثر وظيفية ، أكثر نثرية نفورا من استطرادات اللغة الشعرية وفيوضاتها الإنشائية والتعبيرية. ثمة راو واحد يقوم بالسرد بتلويناته المختلفة : وصف الأفعال ، التعليق عليها ، النجوى ، الحوار مع الآخر ، متجنبا إغراء وصف الأمكنة والهيئات والدواخل الشخصية والمهاد التاريخي والاجتماعي والأخلاقي والذهني لصالح لغة سردية تظهر صورة الواقع منطبعة على ذات متورمة بصمتها وضجيجها ، احتواء لتعدد الأصوات التي تتصدى صاخبة في روع طاعن في الموت .

جرد الرز لغته من دلالاتها الاجتماعية وإيحاءاتها النفسية اكتفاء بحمولتها الضابطة لإيقاع الفعل في التحفيز التركيبي ، فليس ثمة لفظة غامضة أو ملتبسة ، وليس ثمة تركيب يحيل إلى خارجه أو يميل إلى بلاغة داخلية . إنها لغة محددة ودقيقة نفورة من المجاز البديعي لضمانة توليد الحوافز ، ليمضي الحافز إلى ركاب حافز آخر . ولعل اعتماد لغة الحوار ولغة الأفعال وتقانات الارتجاع والاستباق الأبرز في تعاملها مع لغة حصيفة ودقيقة ، بل إنه نقد اللغة غير الوظيفية ، وسخر ممن يقرضون الشعر على سبيل النظم وحده دون روح الشعر ورؤاه العميقة للذات والعالم :

" وقررت أن أقرض الشعر ريثما تتعب مني وتخرج ، فوقع اختياري على البحر الطويل ، كأنه بدا لي مملا إلى الدرجة المطلوبة : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ، ولكي أكسو هذا الهيكل باللحم كان لابد من اختزان نغمته في ذهني ، فجعلت أجتر اختلاف تقطيعاته ، فوجدتني أدور في فعولن مفاعيلن فعولن

مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفــاعيلن فعولــن " (ص ٢٢).

ويعضد هذا الموقف انشغاله باللغة الوظيفية من جهة ، وتقديره للشعر الإشراقي والوجداني مثل :

خذيني إذا ما جئت ليلا وهدهــدي تباريح هذا القلب قد هــداه العنــا

و :

ولا تعذليني إن بدا لــك أنـنــي أذوب ابتهاجا بالحبيب وقد دنــا

(ص ٢٣)

و :

تدانى حبيبي من علاه وأمنــي فصرت له ابنا وصار لي الأنــا

(ص ٢٤)

ومما يجدر ذكره أن البيت الثالث ردد في نسق التنضيد السردي ثانية (ص ٢٥) تعبيرا عن حال ولهانة ، مراودة للفعل ، ومغالبة للشعور الدفين ، لأن هذه الرواية في مداها الارحــب تدخـل حــالات الــهذيان والانفعالات الناجمة عن توحد الإنسان ومعاناته الذاتيــة إزاء الضغــوط القاهرة : السلطة ، العمل ، الأسرة ، المرأة .. إلخ ، مما يعوق الإنســان عن حريته ، بل يكبله بالقيود الكثيرة بالإضافة إلى قيود النفس المعذبــة والعزيمة المثبطة .

٣. وسواس الهواء :

عمد خليل الرز في روايته " وسواس الهواء " إلى عتبة مفتاحية

شعرية توحي أكثر مما تصرح ، وتفتح بنية النص السردي على فضاء الدلالات :

" شيء كظفرين في الحلق

كأسنان تكسرها الحصى دون صوت

مثل نوم في خزانة الأقنعة " (ص ٥) .

أما الراوي المتكلم ، كما في الروايتين السابقتين ، فقد أفسح موقعه لراو مضمر غائب عارف جعل مدار السرد كله عن امرأة خمسينية مترفة شأن زوجها ، وقد أضيف لأمراضها *"التنمل"* (ص ٨)، ولكنها تتعلق بالحياة ، وتحاول إنقاذ زوجها المريض بالكبد ، لتشير الدلالة إلى الموت المخيم ، إذ يلتبس المريض ، بميت في المشفى *"من الممكن أن يأخذوه إلى كلية الطب ، وفجأة صرخت : كيف تأخذونه إلى كلية الطب ؟!"* (ص ٨٤) .

تنتظم الحوافز في مدار علاقة سردية استعارية للتحفيز التركيبي المبني على تنام فعلي شديد الواقعية ، شديد التوهم من خلال تقنية التشويه ، بما هي تعدد مستويات السرد وتداخلها .

٣. ١. الهجانة والدعابية :

وضع الراوي مقدمة أشبه بصوت الكورس في المآسي المسرحية القديمة، غير أنه مايلبث أن يمازج الحس المأساوي بأمشاج سردية من الهجانة والدعابية على سبيل الملهاة القاتمة أو السوداء ، حين يصرف جانبا كبيرا من المقدمة لثوب المرأة وأثوابها الكثيرة الباقية وجواربها وبدلاتها ... ، ولنظافتها و*"إصابة تنورتها بالغبار الذي يتخفى*

في كل شيء معرض للهواء " (ص ٨)، بينما تبلغ الدعاية مبلغا فاقعا من المفارقة الجزئية التي سرعان ما تنسرب في نسق التنضيد حين يـــورد دلالة عن مرض التنمل والهواء :

" فقد أضافت إلى قائمة أمراضها التي لا تعتقد أنها تهدد حياتها، ولكنها لا تتصور العيش بدونها ، مرضا آخر وهــو أن رجلــها اليمين صارت تنمل من كثرة الجلوس ، ولابد لها من وقت إلى آخـر أن تقـوم وتذرع الغرفة بعضا من الوقت ريثما يبرد قفاها ، ويلعب الهواء داخــل تنورتها ، وقد تكيف معارفها مع جلوسها المضطرب هذا إلى درجة أنــهم لا ينتبهون إلى أنها تشرب أحيانا قهوتها معهم وهي واقفة " (ص ٨) .

ضيق الراوي المبنى السردي إلى حدود أجواء المرأة مــا بيــن المشفى والمنزل ، ولكنه وسع فضاء السرد إلى شمول استعاري ما بيـن الزمن الحالي للسرد ، وذاكرة المرأة للماضي القريب ، ثم مازج ذلك كله جنوح فنتازي عن حياة يطوحها الموت .

تتوالى الحوافز الداعية إلى التعاطف مــع المـرأة إزاء وطـأة العيش عليها ، أمراضها ومرض زوجها وتداعي المخاوف الكثيرة علــى وجدانها ، غير أن الراوي سرعان ما يكسر السرد ليواكب هذه الحوافــز بسخريات مضادة للتعاطف ، توكيـدا لأسـلوبيته ، ولاسـيما المفارقـة الساخرة ، كما في هذين الاستشهادين على سبيل المثال :

** " وغالبا ما تخيب مساعيهم بهذا الخصوص ، وإذا ما أخطـأ محسن غشيم ، ومد لها يد معونته الفظة ، فإنها تقطع هذه اليد بــالكلام الجارح ، ولا تتورع أحيانا عن أن تتصدق عن سابق عمد على شـخص ما بمبلغ زهيد إلى حد الضحك ، فيقبله هذا منها على ســبيل المداعبـة وسوء الطالع " (ص ٩)* .

* "وفي كل ليالي زفافها إليه ، والتي كانت تكبر معها أمام المرآة كان يسعفها خيالها الغض بالدموع اللذيذة التي تذرفها أمها بسخاء فرحاً وحزناً على فراقها ، وبكل بدلات الأعراس التي شاهدتها ، والتي لم تشاهدها في حياتها فترتديها جميعاً ، حيث تتوالد عليها بدلة من بدلة ، وهي جالسة تتأمل باستعلاء وجوه النساء اللواتي يغبطنها ويحسدنها ، ولكن كيف لها أن تفهم أنها كانت عندما تحبل ، تلد دائماً أمام مرآة دمى قماشية بشعر أسود فاحم ومجعّد " (ص ١٩) .

ولعلنا نذكر بعض هذه الحوافز الساخرة أيضاً :

* " وعندما تقدم لخطبتها أخيراً رجل أبيض البشرة بشعر خرنوبي ، استشارت دميتها وحارسة أسرارها الشقراء ، وكان من علائم الرضا أنها ظلت ساكتة " (ص ٢٠) .

* " في ليلة العرس كانت الدمية الشقراء في أبهى حللها ، لا ينقصها إلا عريس قماشي فقط ، لكي تتم أفراح صديقتها التي أصرت على أن تكللها هي الأخرى بقطعة من الدانتيل الأبيض " (ص ٢٧) .

ولاشك ، أن المفارقة الساخرة في هذه الحوافز تبدو أكثر وضوحاً بمقايستها مع حديثها عن زوجها :

* " كان زوجها قاضياً ، إلا أنه كان نزيهاً إلى حدّ أنه استطاع ببراعة ، وخلال وقت قياسي في قصره أن يجمع حوله الكثير من الأعداء، كان بإمكانه أن يحقق مستوى معيشياً لا يحلم به الكثيرون لو أنه كان أكثر استعداداً لدقّ عنق القانون بشكل قانوني ، ولكنه لم يتمتع بهذه الموهبة ، ربما لسوء حظه ، من يدري ؟! " (ص ص ٢٩ – ٣٠).

* " مسحت ظهره المدمى وهي تحوم حول فكرة غائمة تودّ لو تحصل ، ثم مسحت صدره ، ورجليه ، ويديه ، كان وجهه دافىء

القسمات وموردا على غير عادته ، وقد شجعها لأن تسأله عن الذي ينقصها ، ولم تفعل ، فقد تذكرت أنها لم تره منذ مدة طويلة ببدلته السوداء وقميصه الأبيض ، وربطة عنقه السوداء ، وحذائه الأسود ، فقررت أن تراه رسميا ، فرسمته ، ثم مشته ، وعطرته ، وسحبته من يده إلى غرفة النوم ليستلقي بكل أبهته على السرير " (ص ٦٥) .

٣- ٢. ضبط المنظور السردي :

إن التحفيز التركيبي لبنية المفارقة الساخرة يفضي إلى ضبط المنظور السردي إفصاحا لوجهة النظر : تأمل الحس المأساوي بالحياة التي تختلج بضغوط الجدب والمرض والموت ، فهذه المرأة التي ابتليت بمرض زوجها الميت تعاني طوال الوقت في ذاكرتها وفي حاضرها من انضغاط على روعها حتى صارت امرأة وحيدة تثير الشفقة ، وتصادق دميتها وتحادثها وتزوجها ، بل إنها وطنت نفسها على التعايش مع زوجها الميت ، فمررت أغصان القريض على جرحه الدامي ، وطلبت نبيذا ، وغيرت له فستانها ، بثوبها المورد الذي يريحه ، لأنها كانت تنتظره ، فموته كان مفاجأة لها ، مما يؤدي إلى دخول السرد في مدى رثائي شجي :

" ولذلك لم تجرؤ أن تخبر أحدا بموته في ذلك اليوم، فقد قررت أن تراه في الغد على مخدتها في الصباح ، ولكي يكون لديها متسع من الوقت لترتيب روحها فتستطيع التنازل عنه للمشيعين وحفاري القبور" (ص ٦٧) .

ثمة تعاضد حكائي بين الحوافز ودلالاتها ، ولا يتأثر ذلك عن طريق الترميز الذي يستلزم مباشرة القصد ، بل بانغمار الدلالة إياها داخل نسق التنضيد بوساطة العلاقة الاستعارية الشاملة للمتن الحكائي ،

وتكمن ملموسية هذا التعاضد في عدد من الدلالات ، وأولها دلالة "الهواء" التي يبطنها المتن الحكائي ، مثلما تعلنها عتبة عنوان الرواية "وسواس الهواء " وكانت ظهرت في نصوصه السابقة، غير أن الراوي في هذه الرواية جعلها قرينة دالة على الحياة ، كما في هذا الإقرار لإحدى النساء المتحاورات عن جثة الزوج، أو هو صوت داخلي للمرأة إياها :

" *الأموات لا يسألون عن الهواء* " (ص ٥١) وتتضح دلالة الهواء في التعاضد الحكائي من خلال التعدد في استعمال هذه الدلالة ، ونشير إلى استعمالين ، الأول بسيط ، والثاني أميل إلى التعقيد :

* " *ودخل معها ماء وهواء قوي يعبث بالستائر وأغطية السرير، وفتح كتابا كان على المخدة ، وعبرت منه قصاصات صغيرة من ورق ملون صارت تضطرب في فضاء غرفة النوم* " (ص ٥٤) .

* " *كان صاحب المظلة عجوزا مبلولا يتزاحف ، كأنما كان ينتظرها ، سلمته مقود مظلته دون أن تخرج من تحتها ، فصار العجوز يعارك الهواء بهمة* " (ص ٥٤) .

ولا نغفل هنا عن دلالة اللون ، ولاسيما لون ثيابها في اقترانه ببعد شعوري ونفسي ، فجرى السرد في التقديم عن ثوبها الذي مايزال يشي ، على قدمه " بألوان وروده التي تستطيع تمييزها إذا تقصدت ذلك بشيء من الإصرار " (ص ٧)، ثم ارتبط الحديث عن الهواء بتنورتها بما هو فسحة حياة ، وأعيد ذكر ألبستها ووضعها في مواقع متعددة (ص ٢٩ – ص ٤٩ – ص ٥١ – ص ٦٥ – ص ٦٦ – ص ٩٧ .. إلخ) .

على أن لحظة الموت تفتق السرد عن تفاعلات وطأة الزواج الباهظة على روحها ، فتكون فسحة حياة أخرى لنبش الذاكرة عن

علاقتها وعلاقة النساء بعامة بالرجل ، فتتلون مشاعر المرأة خصوبة وجدبا ، وتتكشف النوازع الدفينة حول فكرة فقدان الأحبة إزاء فكرة الحاجة إلى الحب أو الجسد ، كما هو الحال مع هذه الهواجس المحتبسة:

* احترام ذكرى الفقيد :

" فجاءها البكاء ، وبكت بشكل يليق بميت قريب من القلب " (ص ٦٨) .

* نبذ ذكر الفقيد :

" إن كل قطعة في جسدها تتمنى لو تتقيأ عليه حين يقبلها : إن الفم ... فقط للرجل الذي تحبين ، في الماضي كنت أحبه ، وكنت ... نفسي وفمي ، الآن لا أطيقه، ولذلك فأنا أبصق في فمه كلما حاول ... ، عندما يطلقني سأتزوج من رجل آخر أحبه ويحبني " (ص ٧٣).

* إعلان الحاجة للرجل :

" نحن لا نحب أن يزيلنا الرجال لأننا لا نريد أن تنقطع عروق قلوبنا ، سعادة كبيرة أن يصطادك رجل بصعوبة ، ثم ... بسهولة ، ليس مهما أنه يسود عيشتك ، المهم أن يضمك ... ، المهم أن يكون راضيا عنك ، المهم أنك لا تستخسرين الوقت حين تنتظرينه بحرقة ومرارة كل مساء ، المهم أنه يأتي " (ص ٧٥) .

* تسويغ الحاجة الآنية والمستمرة للرجل :

" الرجال ذاكرتهم ضعيفة ، أحيانا أذكر كل رجالي ... زوجي الأخير ، أنا لا أذكرهم ، جسمي يذكرهم ، ذاكرة الجسم قوية ، هل سيخلط الرجل الذي أحبه بهم ؟ " (ص ص ٧٦ – ٧٧) .

* غواية الرجل للمرأة وتقبل خداعه :

" أنا أعرف أنني سأتبهدل ، وأعرف أنه سيهجرني مثل كلبة ،

ولكني سأرضي طمعه بي وبمالي ، سأعطيه ما تبقى عندي ، سأفتح لـه ذراعي ليخدعني ويضحك علي ، لأنه سيكون آخر رجل يخدعني ، مـن سيخدعني بعد الآن ؟!. قولي " (ص ص ٧٧ – ٧٨) .

* التوق للرجل ، أي رجل :

" رفعت السماعة وهتفت بصوت نزق ومهموم : لا أعـرف ، لا أعرف ، المهم أن يأتي أحد " (ص ٩٥) .

٣- ٣. الفنطزة :

ويلجأ الرز إلى الفنطزة كدأبه في روايتيه السـابقتين تدعيمـا لتقانات التشويه والسخرية ، وتأخذ الفنطزة مستويين ، الأول بسيط فـي إطار الملفوظات السردية ، كمثل هذا التواتر اللفظي لفعل " يفيد " :

" قالت : يجب أن يفيدك الدواء ، أليس كذلك ؟

قال : المفروض أن يفيدني .

قالت : ولكنه لا يفيدك .

قال : لا يفيدني كثيرا .

قالت : الدواء لا يفيد كل المرضى .

قال : بعضهم يفيدهم .

قالت : نعم يجب أن يفيد أحدا " (ص ٥٣) .

ثم مايلبث أن يندغم هذا التواتر في تشظية السرد علـى سـبيل الخروج عن المألوف ، حين يلتفت الحوار إلـى تكـهنات أخـرى عـن المشاعر المظلمة والهواء وما يؤدي إلى المظلة التـي نترهـا الـهواء وخشية كسر الزجاج .. إلخ .

وترتفع نبرة اللعب السردي الفنتازي بجعل الميت يتكلم ، كاشفا عن النوازع المؤلمة في النفس البشرية ، حين يفصح عن وحشته وحاجته لزوجته ، ورغبته أن يطرد ابنه من البيت ، لأنه ينتظر موته بفارغ الصبر كي يستولي على البيت ، وأن يطرد زوجة ابنه معه أيضا لأنها "*تغصصني بطعامي كلما نظرت لي وأنا آكل* " (ص ١٠٢) .

غير أن الفنطزة تبلغ ذروتها في التكرار الدال على حضور صوت الفقيد وحده مقاربة لمعنى الأحياء الأموات :

" ثم قال : لن يرد علي أحد .

ثم قال : ولا عليك .

ثم قال : ولا على أحد .

ثم قال : كل الأمثال التي حفظتها لم تفدني ، لأنها متشابهة " (ص ١٠٥) .

٣- ٤. الوصف الموضوعي :

أما الملمح السردي اللافت للنظر في سمات الرواية الجديدة مما ينتهجه الرز في روايته فهو حرص الراوي على رواية الواقع من منظوره الخاص معتنيا بالوصف الموضوعي للأشياء والأشخاص ، وإن خالجت هذا الوصف نبرة تعاطف مع الدواخل المعذبة كمثل الحافز الختامي :

" كان متلهفا ليبيعها شيئا من فاكهته ، ليطرد ضيقا يكبس على صدره منذ الصباح ، وقد فاته أن يلاحظ نظرا لغزارة المطر أنها كانت تبكي باعتداد يشبه الاختناق ، فيما كانت تنتقي التفاح الأحمر المبلل " (ص ١١٨) .

لقد استندت تقنية الوصف الموضوعي إلى مقدرة طيبة على ضبط نسق التنضيد لمتنه الحكائي ، فليس ثمة استرسال لغوي أو فيض عاطفي . ولعل المرء لن يغفل عن رصده الموحي بإنسانيته ، بعد ذلك كله ، لتفاصيل الحياة اليومية باعثة معها هواجس الموت والحياة في فضاء يتسع لتأمل الراوي في العلاقات الدافئة والبسيطة بين لوعة الغياب والفقدان وقسوة الشروط الإنسانية .

٤ – غيمة بيضاء في شباك الجدة :

غدت اللعبة السردية في رواية " غيمة بيضاء في شباك الجدة " أكثر إتقانا وأكثر سيرورة فنية لأمداء التخييل حيث النص المضمر والواقع المتخيل أشد انتظاما وضبطا لنسق التنضيد الذي يؤالف بين وقائع مختلفة . لقد سار الصوغ الروائي إلى اكتمال توهمه عن جماعة بشرية محاصرة بضغوط الحياة ومداهمة الموت ، بل إن ترائي الموت والحياة لينهض في السرد الروائي وجودا مكتفيا بذاته .

٤– ١. التحفيز التركيبي :

جانب الرز إغراء الخطاب الأخلاقي والاجتماعي ليعرض حياة طوحتها منازع متباينة لشخوص أنهكتها المخاوف والقلق المستحكم ، واختار لها راويا جذابا صير السرد إلى متعة في توليده للحوافز المتضافرة النافعة في تحفيزه التركيبي .

إن تنامي الفعلية في هذه الرواية يستند إلى أمرين ، الأول هو ابتكار لعبة سردية تمزج بين الترائي والوجود في توالي الحوافز ، فهذه الوحدات القصصية الواقعية أو المتخيلة تنتظم في التحفيز التركيبي عن

طريق مخيلة نشطة ومقدرة حكائية من شأنها أن تكبح جموح الاسترسال من جهة ، وأن تضبط نسق التنضيد بما يجعل الغرض في متناول النظر من جهة أخرى ، والأمر الثاني هو ابتكار فضاء سردي يدغم المسرح بالحياة بتوهم حاذق .

ينطلق الراوي المتكلم من محيطه الاجتماعي وقد صارت ذاته إلى بؤرة هي مثار الرؤية لعالم محبط مرتهن للخيبة والعجز والأكاذيب وسوء التفاهم والأوهام والموت . ثمة ممثل في مدار محدود ما يلبث أن يتسع للعالم ، ومايلبث أن يثير أسئلة وجودية كبرى ، من خلال حشد من التفاصيل – الحوافز المختارة بعناية ، ومن خلال أشخاص معدودين: ابن العمة بائع الأثاث المستعمل والمتوهم أنه من هواة الآثار وجمع التحف ، والخال البحار المتوهم موقعه وإمكانيته ، فهو لا يمت للبحر بصلة ، بل لم يزره قط ، منغمسا في امتلاك الحياة وتجميلها أمام نفسه والآخرين على سبيل خداع الذات والآخرين ، والمسيو جوردان الحلاق شريك الراوي في فرقة المسرح ، المتوهم امتلاكه طاقة محاكاة الفعل والمعنى ، مادامت الحياة خشبة مسرح .

عمد الراوي إلى تثمير حافز النوم أو عدم الاستيقاظ دخولا في حياة تطوحها المكائد والأكاذيب والأوهام والانكسارات والسقوط ، وكان الحافز الأخير تضامن المسيو جوردان معه في وجه الموات "*كأنه كان يمنعني من سقوط أكيد* " (ص ١٥٧). ولنلاحظ ، على سبيل تفريد هذا الحافز ، حالات تواتره ، مقترنا غالبا بحافز آخر أثير عند الرز هو الهواء الذي " يؤنسن "، ويغدو علامة سردية أيضا :

* *" لا أريد أن أستيقظ .*

يدخل الهواء رفيقا ليفتنني بألطاف البرودة .

يدخل الهواء من النافذتين المفتوحتين علـــى شـجرة برتقـال وسرير تنام عليه أمي كعادتها في ليالي الصيف .

يدخل الهواء ويلعب بستائر غرفـة نومـي فينـيرني القمـر ، وأستمتع كثيرا بغطائي الخفيف " (ص ٥) .

• " ولكني لن أستيقظ .

ثم إن زوجتي مشغولة في سريري بطريق ترابية ضيقة وملتوية في دغل من الأشجار يطاردها على بعد بضعة أمتار منها رجل تظن إلـى درجة اليقين أنه يخنقها " (ص ٦) .

• " ولكن لهاثها يكاد يوقظني وأنا لن أستيقظ . أبي ينـام فـي الغرفة التي تقابل غرفة جدتي الخرساء في العلية ..

لن أستيقظ" (ص ٨) .

• " إن شيئا لا يمنعني من التشبث ما أمكننـي بالسـلام الـذي يغمرني ، والاضطراب لا يلزمني لكي أتبرع باستيقاظ مبكر لا معنى لـه ولا مكان " (ص ٨) .

• " وأنا لن أستيقظ

لن أستيقظ

يدخل الهواء رفيقا ليفتنني بألطاف برودة

يدخل الهواء من النافذتين المفتوحتين علـــى شـجرة برتقـال وسرير تنام عليه أمي كعادتها في ليالي الصيف .

يدخل الهواء ويلعب بستائر غرفـة نومـي فينـيرني القمـر ، وأستمتع كثيرا بغطائي الخفيف " (ص ١٣٦) .

** وأنا لن أستيقظ*

أبي ينام في الغرفة التي تقابل غرفة جدتي الخرساء في العلية..

أبي لا ينام

أبي يموت

وأنا أتمسك بنومي منذ أول المساء .

أبي مات

مات " (ص ١٣٧) .

عني الرز بالمنظور السردي عناية فائقة بوساطة تنظيم الأغراض بالدرجة الأولى ، فالتفت عن المباشرة والتصريح إلى راو مخادع مريب كعادته في رواياته السابقة إيماء إلى اعتمال هذا الراوي باشتراطات الحياة وضغوطها على الذات ، لأن حافز النوم أو عدم الاستيقاظ موصول برؤية الذات والعالم ، فثمة التعليل الذي ينبغي توافره في كل حافز قصصي ، بمعنى أن تعلل لماذا حدث هذا الفعل على هذا النحو ولماذا ، وقد كان توالي الحوافز سبيلا لأن يأخذ كل حافز برقاب الحافز الذي يليه ، تعليلا ينفع في التعاضد الحكائي باتجاه أغراض السرد.

ولعلنا نوضح جانبا من حافز امتلاك ابن عمته لبدلة الزعيم الوطني الكبير إبراهيم هنانو ، فهو يتأبطها بفخر عزيز على قلبه ، وإن لم يعلم أحد " *غير الله من أين جاء بها ، وكيف ساقتها أقدارها العمياء إلى مجاله الحيوي من خزانة ألبسة الزعيم بعد كل هذه السنين الطويلة* " (ص ١٠)، ويعمد باستمرار إلى إخفاء نسب هذه البدلة ، ويصاب بالبلبلة لدى الظهور المفاجيء لهذه البدلة ، وإصرار زوجته على بيعها

(ص ص ٢٩ – ٣٠)، وماتلبث أن تغدو هذه رمزاً من رموز النضال الوطني ، فيصير الموقف منها ومن بيعها ، كاشفاً لما يتبقى من هذا الرمز ، كما في هذا الحوار :

" فيندهش ابن عمتي : تريد أن تقول إن بدلة إبراهيم هنانو لا تهمّ الأمريكان ؟

ويقرر خالي : الأمريكان لا يعرفونه .

ويرى ابن عمتي في ذلك تبخيساً لأهمية بدلة الزعيم : يقوّم القيامة على رأس الفرنسيين ، ولا يعرفه الأمريكان ؟!

يردد خالي ببرود : لا يعرفونه .. لا يعرفونه .

فيسكت ابن عمتي قليلاً ريثما يبتلع بعض انزعاجه ثم يقول محذراً وبمدة : والإنكليز ؟

ويفهم خالي أن من الأفضل له أن يتراجع بعض الشيء فيقول: " الإنكليز سمعوا به " (ص ٨٣) .

ثم يرفض ابن عمته أن يبيع بدلة الزعيم على الرغم من حاجته، فهو معني بهذا الرمز ، مثلما يتشبث بعناد بظهوره معنياً بالآثار والتحف أيضاً ، وهاوياً وجامعاً لمثلها ، ويدور حوار دال عما سيفعله الفرنسيون ببدلة الزعيم ، لو كانوا حصلوا عليها ، فيوضح خاله أنهم سيضعونها في المتحف ، ويستنكر ابن عمته وضعها في المتحف ، إذ أردف : *"يرمل نساءهم ويُيَتّم أولادهم ثم يُغنجَون بدلته في المتاحف ؟ "* (ص ٨٩).

ثم ينغمر بغرض أوسع منه : الشجن القاهر إزاء الموت ، وكيف تتبدل الرموز أمام الطبائع والأهواء التي يصعب علاجها :

" – من الميت ؟

قلت : أبي

قال : خالي ؟!

وأجهش إليّ النعش بالبكاء : يا خالي " يا خالي " ضحك عليّ البحار يا خالي .

ثم التفت إليّ وهو ينشج : ألم أعطه بدلة إبراهيم هنانو ليبيعها للفرنسيين ؟

قلت : بلى .

فقطع نواحه وصاح ممتلئاً غيظاً ومرارة :

باعها في سوق الجمعة بمئتي ليرة ... .

وكاد يشتمه لولا قرار قوي حيادي أملس وأخن فاض ، كأنما من حلق جب مصقول :

- لا اااا إلا ااااااه إلا الــ ااااه " (ص ص ١٥١ - ١٥٢) .

٤ - ٢. توهم المسرح – توهم الحياة :

اختار الرز راوياً ممثلاً ، مثلما أوحى بمثل ذلك في روايته " يوم آخر "، غير أنه في هذه الرواية يعين مهنته ، ويجاهر بفكرته عن اندغام توهم المسرح بتوهم الحياة ، فقد أفضى حافز الهواء إلى غرض آخر ، يحتوي حافز الوسوسة مما هو شاغل من شواغل الرز ، كما في عنوان روايته الثالثة " وسواس الهواء "، إذ تغدو ضغوط الحياة مدار وسوسة ، وكأنها مرض يصيب شخوصه جميعاً حين أظهر هذا الحافز مقترناً بأقدام ابن عمته على أن يدق الباب القديم ، وقد توهمه أثرياً (ص ١٥) .

عد شتات سيرة ابن عمته وشتات سيرة خاله البحار تمهيدا ينفع في تنامي الفعلية التي بلغت ذروتها في شتات سيرة مسيو جوردان الحلاق ، الذي تماهت عنده الحياة بالتمثيل تماما ، فقد دعاه للتنازل "عن دور المسيح أمام الجميع ، وبذلك تفوت عليهم فرصة الغدر" (ص ١١٢)، فأجابه إلى طلبه ، موضحا منطلق التماهي واعتقاده به :

" أقول : إذا كان ثمة من يستحق المسيح فهو أنت ، سأكون سعيدا برؤيتك على الصليب ، أنت وحدك من يملك من الطاقة على الألم الفظيع ما يؤهلك لأن تكون قديسا حقيقيا على الخشبة ، إن أحدا من الممثلين لا يقطع ثلث درب الآلام الذي بمقدورك أن تتحمله إلى النهاية تماما كما يفعل الشهداء ، ... ، أنت من ينبغي أن يكونه على المسرح " (ص ١١٢) .

لاشك ، أن الراوي يتحرك ممثلا على خشبة المسرح، وفي الحياة ، وقد بلغ التوهم منتهاه عندما تملكته أحاسيس التراثي لهذه الحالات المتداخلة ، كمثل انغماره بوضعه مع زوجته ، فيدهمه هذا التوهم :

" فتنفتح الستارة عن يساري فأعرف أنني على خشبة المسرح، ويزيدني إيمانا بذلك أن المسيو جوردان يتجه إلى طاولة بثلاثة قوائم تقع على مقربة من رجلي السرير من ناحية زوجتي في عمق المسرح " (ص ١١٨) .

أمام تمام التوهم فيكون في التداخل الفنطازي الختامي حيث اللحظة المستديمة عن الاستلاب ومجانبة الانهيار .

" وكنت أود لو أقول : كانت ليلة لا تنسى . وكنت أود لو أقول : الموت ، كالزراعة والحب ، فكرة بسيطة ولها جمهور عريض .

وكنت أود لو أقول : لا تلعب دور المسيح .

ولكن تلك الكلمات كانت ستثقل على الجنازة الناجحة فمضيت بها .

وقد أمسكني المسيو جوردان بيدين قويتين .

كأنه كان يمنعني من سقوط أكيد " (ص ص ١٥٦ – ١٥٧) .

٤– ٣. السخرية :

يتلبس النص السردي نزوع عميق إلى السخرية في الطابع الاستعاري من جهة ، وعلى المستوى اللفظي من جهة أخرى ، ونذكر أمثلة للنوع الثاني :

* " *يلمع تحت القمر جبيني وأبدو للذي ينظر إليه أنني لا ألاحظ المسمار الصغير الذي يسند القمر إلى حافة النافذة ، ربما دقته زوجتي لكي تشمس عليه حبل البامياء" (ص ٥) .*

* " *زوجتي إلى الآن لا تفهم نشرة الأخبار بالعربي " (ص ١١)... إلخ .*

وهذه أمثلة من النوع الأول :

* " *إذ كيف يفسر إصابته بالانتظام المفاجىء بدفع المستحق عليه من أجرة البيت في رأس كل شهر دون تأخير أو تقديم ، ودون أن ينبس بأية كلمة زائدة وهو يكبح بعناد امتنانا مبطنا لحوحا لا يرى بدا أحيانا من الإفراج عن بعضه فقط لكي لا يفقده توازنه ، فقد ينفجر ويفلت من عقاله ، فيرى نفسه ، حينئذ ، في وضع معين ليس أقل من أن ينكب على يدي المالك متمنيا له طول البقاء بلا أي مبرر " (ص ١٥).*

* " *فقال باعتزاز شبيه بألم في الرأس: ثمن البيت " (ص ٢٢).*

ولا يخفى أن هذا النزوع الساخر الباطن والظاهر يتعاضد حكائيا مع دواعي الفنطزة باتجاه تمام التوهم بين التراثي والوجود عن وطأة الشرط التاريخي والإنساني على الذات المستلبة بضغوطها الكثيرة.

٥ – ملاحظات عامة :

ونورد في ختام بحثنا بعض الخلاصات النقدية :

١ – رفض التاريخ بوقائعه المعروفة ، ورفض التأرخة على سبيل رسم معادل تاريخي داخل المنظور السردي ، إنطلاقا من فكرة أن لكل تجربة إنسانية تاريخها الخاص ، وأن الواقع المتغير يفرز حقائقه البينة ، وهو شائع عند الروائيين الجدد ، ولاسيما الفرنسيين .

٢ – الدخول في مدار تخييل ينهض على مفهوم الاستعارة الشاملة التي تقوم على السخرية والمفارقة بالدرجة الأولى ، وقد أفلح الرز إلى حد كبير في مثل هذا الصوغ الفني .

٣ – الاعتماد على نظام السرد الذاتي الذي يروي الواقع من منظور الراوي وحده متلونا بأفكاره وأحاسيسه ، وكيف ترى عينه ما يحدث ، دون الوقوع في التماهي السيري ، أو هيمنة الراوي على المنظور السردي برمته ، وهذا واضح في شغل الرز ، ولا يؤثر في ذلك غلو في التمثيل وشطط في مصانعة أغراض السرد بمبالغة الصنعة .

٤ – التزام التحفيز التركيبي ، أو مما سماه الشكلانيون الروس، التحفيز التأليفي ، ومبدؤه عندهم " يتلخص في اقتصاد الحوافز وصلاحيتها "[٢]، وتتبدى في هذا المجال النظرة الموضوعية لتوالي الحوافز الواقعية بذاتها ، الكنائية بترتيبها الفنتازي، موائمة بين حوافز

ينهض تركيبها على نسق تنضيد واعٍ ، وعند الرز ثمة سعي للإستفادة من المفارقة النفسية غالباً في تحفيزه .

٥ – التركيز على الحوافز الفعلية وليس الواصفة ، لتثميرها محركات للمتن الحكائي ، نفوراً من الوصف النفسي والاجتماعي والبيئي، على أن المنظور السردي ، عنده ، معني بمعاينة شرط إنساني في ضغوطه الأعمق .

٦ – التداخل بين مفهوم الغرض ، ومفهوم الحافز ، ومرد هذا الالتباس إلى اختلاط مفهوم الغرض نفسه بمفهوم الوظيفة ، فكل حافز يتضمن غرضاً ، ومجموع الأغراض الجزئية تحقق وظيفة عامة للنص السردي ، وهو ما يكشفه المنظور السردي ، أو ما يسميه ورثة بروب في النقد الأنجلوسكسوني " وجهة النظر ". وقد التفت الرز عن التصريح والمباشرة لصالح إيحاءات دالة في غالبيتها عن أوضاع بشرية مقهورة.

٧ – الاعتماد على الهجانة أو ما ينبو عن نسق التنضيد بإبراز الهامشي أو الجزئي في السرد ، وإهمال المركزي والهام . وقد ثمّر الرز مثل هذه التقانة مشوبة بالادعاء حيناً ، ومتلفعة بلبوس قاتم حيناً آخر ، أو بلبوس دعابي مرّ حيناً ثالثاً .

الهوامش والإحالات

١) طبعت روايات خليل الرز طبعة واحدة هي :

- "سولاويسي " – دار الحوار – اللاذقية – ١٩٩٤م .
- " يوم آخر " – دار الحوار – اللاذقية – ١٩٩٤م .
- " وسواس الهواء " – منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٧م (١٩٩٦م في الداخل) .
- " غيمة بيضاء في شباك الجدة " – منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٨م .

٢) انظر :

- توماشفسكي : " نظرية الأغراض " (ترجمة إبراهيم الخطيب) – في كتاب " نظرية المنهج الشكلي".
- " نصوص الشكلانيين الروس – الشركة العربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية – الدار البيضاء – بيروت – ١٩٨٢م – ص ١٩٣ .

•••

القوام الإبستمولوجي

لجمالية التلقي

رشــيد بنحــدو

تتوسل العلوم ، من أجل صوغ نماذجها النظرية وبناء أسسها المنهجية ، بمدونات مصطلحية دقيقة ومحكمة . ولئن كانت بعض هذه المدونات تتسم عادة وإجمالاً بالثبات والمواطأة ، كما في العلوم الدقيقة أو الطبيعية ، فإن ما يميز بعضها الآخر هو بالعكس مرونتها واشتراكها الدلالي وقابلية تداولها في حقول متباينة ، كما في العلوم الإنسانية ، ومنها علوم الجمال واللغة والأدب . ولاشك في أن ربط مصطلحات هذه العلوم بأصولها المعرفية ومسوّغاتها الفلسفية إجراءٌ مؤاتٍ كفيلٌ بتعريفها على نحو دقيق وبتخفيف التباسها المحتمل وتحديد تحولاتها الدلالية المترتبة عن هجرتها من حقل إلى آخر.

وسيكون مدار هذه الدراسة هو " جمالية التلقي " الألمانية ، التي قال / جون ستاروبانسكي Jean Starobinski / عن جهازها المصطلحي بأنه " ذو صرامة ورصانة رفيعتين "، مما يجعلها " نظرية غير مرصودة للمبتدئين المستعجلين "[1]. وأعتقد بأن مرد ذلك هو التنوع المذهل للآفاق المعرفية التي استوحت منها مفاهيمها ، إما بتبنّيها في حرفيتها وإما بتنقيحها أو تعديلها ، وهي الفينومينولوجيا والهيرمينوطيقا والماركسية ومدرسة براغ والبنيوية والسيميائية والبلاغة الجديدة .

وسينحصر اهتمامي في أبرز هذه المفاهيم ، وبالتخصيص تلك التي شغّلها / هانس روبيرت ياوس Hans Robert Jauss /، رائد هذه النظرية ، في كتاباته البرنامجية والنقدية[2]، والتي تتسم بنسبة عالية

من التجرد والتعقد والاستبهام ، بحيث سأسعى بالذات إلى التدقيق فيها من خلال تحديد قوامها الإبستمولوجي[٣]، وذلك بهدف استيعاب أبعادها الدلالية ، ومن ثم تعريفها بما أمكن من الدقة والشمول .

وتجدر الإشارة بداءةً إلى أن " جمالية التلقي " - وهي في بعض جوانبها ذات طبيعة سجالية نادرة - تنبني في نشوئها على إثبات أساس مفاده أن مناهج تاريخ الأدب ومقاربة النص الأدبي ظلت إجمالاً، وإلى غاية منتهى الستينات ، قاصرة عن إدراك الظاهرة الأدبية في شموليتها، بسبب احتفائها بالجواهر والخصوصيات ، وإهمالها الروابط العلائقية ، ذات الخاصية الدينامية ، بين محافل هذه الظاهرة .

فبالنسبة لتاريخ الأدب ، يلاحظ / ياوس / بأنه ، في شكله الأكثر تقليدية ، يتقيد بمقاييس تصنيف الأعمال الأدبية بحسب حقب تأليفها وسيَر مؤلفيها وأجناسها واتجاهاتها العامة ، دون إدراك لها في تزامنيتها ، وبعيداً عن أي تقويم جمالي لها ، وذلك حرصاً على مبدإ الموضوعية القاضي بضرورة وصف الأدب كما هو بالفعل . وهو ، في شكله الوضعي (Positiviste)، يستعير من العلم مقياس التفسير السببي من أجل وصف استقصائي يربط العمل الأدبي بمؤثرات حتمية وبمحددات مجاوزة للأدب ، كالجنس والوسط واللحظة . والحال أن " قيمة العمل الأدبي ومكانته لا تستنبطان ، في رأيه ، من الظروف البيوغرافية والتاريخية التي أفرزته ، أو من مقامه ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه ، بل من مقاييس أكثر [خصوبة وملاءمة]، وهي الأثر الذي ينتجه هذا العمل وتلقّيه وكذا تأثيره اللاحق وقيمته في نظر قرّائه المقبلين " (ص ٢٤)[*].

أما مناهج مقاربة النص الأدبي ، فتعاني من عوائق

إبستمولوجية كبرى . فالجمالية الماركسية الأرثوذكسية مثلاً ، وإيماناً منها بمبدأ " المحاكاة " - محاكاة الأدب للواقع بما هو نموذج كامل ينبغي احتذاؤه وتصويره - تأبى أن يكون للأدب تاريخه الخاص به ، ومن ثم يستقل عن الممارسة الاجتماعية وعن البنيات السوسيواقتصادية . والحال أن الأدب لا يرتبط إلا بشكل جزئي وغير مباشر بالشروط المادية للبنية التحتية . فقد حدثت في الماضي تحولات في البنية الاقتصادية وفي التراتبية الاجتماعية دون أن تنتج عنها قطائع ملموسة في الأشكال والأغراض الأدبية . لذلك يرى / ياوس / بأن على الأدب أن يتمتع باستقلاله ، وأن يحظى بتاريخيته الخاصة . وهذه التاريخية ذات طبيعة أدبية إذ تتمظهر في العلاقة الجدلية بين العمل القديم والعمل الجديد ، وليس في العلاقة بين بنية فوقية وبنية تحتية . وهي كذلك وعلى الخصوص ذات طبيعة جمالية ، وتتجلى في التمرس الجمالي للقارىء بالعمل الأدبي . ونتيجة لذلك ، فإن " تاريخية العمل [الأدبي] لا تكمن في وظيفته التمثيلية أو التعبيرية فحسب ، بل كذلك وبالضرورة في الأثر الذي يحدثه (...). فالأدب لا ينتظم في تاريخ نسقي إلا إذا تم ربط تعاقب الأعمال الأدبية لا بالذات المنتجة فحسب ، بل بالذات المستهلكة أيضاً " (ص ٣٩). مما يعني علاقة متبادلة بين الإنتاج والتلقي .

ولقد كان للنظرية الشكلانية الروسية فضل تخليص النقد الأدبي من إسار كافة التحديدات المجاوزة للأدب ، كالتاريخ والمجتمع ، على أساس انتمائها إلى اللغة في وظيفتها العملية، أي اللاأدبية ، فما يعرّف الأدب في خصوصيته هو شكله وكذا قابلية إدراك هذا الشكل ، بحيث يصبح فعل الإدراك هذا غاية في ذاته . لكن هذه النظرية ، الثورية بحق، لم تفلح مع ذلك في ردم الفجوة التي تركتها الماركسية فارغة ، ألا وهي عدم اهتمامها بمحفل القارىء المتلقي . أو لنقل إنها لا تعوّل على

القارىء إلا في حدود كونه ذاتاً للإدراك تستطيع تحديد إواليات الاشتغال الداخلي للنص والكشف عن الأساليب الفنية البانية لأدبيته .

لذلك ، فالنظريتان معا " تهملان القارىء الذي ينبغي على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبراه ، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس . إن الناقد الذي يحكم على مؤلَّف جديد ، والكاتب الذي يبدع عمله تبعاً لنموذج عمل سابق ، سلبياً كان هذا النموذج أم إيجابياً ، ومؤرخ الأدب الذي يربط العمل باللحظة والتقليد اللذين ينتمي إليهما والذي يؤوله تأويلاً تاريخياً: إن كل هؤلاء أيضاً وأولاً قراء ، قبل أن يعقدوا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة . فالقارىء ضمن الثالوث المتكوّن من المؤلِّف والعمل والجمهور ، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب ، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ . ومن ثم ، فلا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي الذي يتوجه إليهم " (ص ٤٤).

وعليه ، يقترح / ياوس / إخراج الأدب من حلقة جمالية التصوير (الماركسية) وجمالية الإنتاج (الشكلانية) المغلقة ودراسته من زاوية جمالية التلقي المشرعة على دينامية التحاور والتفاعل بين النص والقارىء . فلا يصبح النص الأدبي سيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة القراء الذين يتلقّونه ، بتقويمه وتأويله أو التمتع به ، ومن ثم يعيدون " كتابته " إذ يعبئونه بمداليل جديدة . فالقارىء بهذا المعنى ليس ذاتاً سلبية ينحصر دورها في " استهلاك النص "، بل هو أساساً منتج . أليس هو من يقوم بتأنية النص (actualisation) وبتحقيقه (concrétisation) كما سنرى لاحقاً ؟ ففي غيابه ، يظل النص مجرد أدلة لغوية سوداء خرساء على الصفحة ، أو " آلة كسول " كما يحلو لـ/أمبرتو إيكو Umberto Eco / أن يقول . لذلك ، فهو ما ينبغي التأريخ

له . وفي ذلك بالذات تجديد لتاريخ الأدب ، ومن ثم " تحدٍّ " للنظرية الأدبية ، لا بمعنى الاعتراض على مشروعيتها أو التشكيك في مصداقيتها، بل بمعنى تنبيهها إلى ضرورة اعتبار قطب التلقي في كل مقاربة عقلانية للأدب .

لكن ثمة سؤالاً يفرض نفسه على الفور : كيف يمكن التأريخ للذات القارئة وليس للموضوع المقروء ؟ كيف نجعل من القارىء موضوع دراسة ملموسة مبنية على الملاحظة والاختبار ؟ إن القول بأن السيرورة القرائية والتأويلية للمتلقي كفيلة بتأنية النص وتحقيقه يظل مصادرةً ما لم يتم تجاوز مستوى النوايا أو المبادىء إلى القيام بوصف وتحليل دقيقين لهذه السيرورة . وهذا ما سنحاول إنجازه الآن من خلال تقصي بعض المفاهيم المركزية في جمالية التلقي كما صاغها / هانس روبيرت ياوس /.

١. الخاصية الجدلية للأدب

١ — ١. يتميز الأدب بحيازته لخاصية جدلية تكوينية ، لا بالمدلول الإصطلاحي للكلمة كما في الفلسفة الهيجلية أو الماركسية ، بل بمدلولها الأصلي الرائج ، وهو الحوار الذي يتم فيه وبه إنتاج المعنى . ففي تصور جمالية التلقي أن النص الأدبي لا يمكن بتاتاً اختزاله إلى نسق دلالي " متواطىء "، أي محافظ على المعنى نفسه حين تلقياته المختلفة : " فهو ليس موضوعاً موجوداً في ذاته بحيث يكتسي نفس الصورة في كل الأحقاب وفي نظر جميع [المفسرين]، كما هو شأن الآثار التذكارية التي تكشف للرأي السلبي ماهيتها الأبدية . إنه بالأحرى ، كالتوليفة الموسيقية، مرصود عند كل قراءة لإثارة صدى جديد ينتزعه من مادية

الكليات ويُرَهِّن وجــوده " (ص ٤٩). فبخــلاف التصــور الفيلولوجــي الوضعي الذي يُلَبِّس النص معنىً جاهزاً وثابتاً ونهائياً ، تــرى جماليــة التلقي أن ما يعرّف الأدب هو كونه فضاء لغوياً مفتوحاً تنعقـــد ضمنــه علاقة جدلية فريدة بين النص والقارىء : فكل منــهما يفـترض الآخـر ويتطلبه : فالقارىء لا يكون قارئاً بالفعل إلا إذا تمرس جمالياً بــالنص . والنص يبقى موضوعاً كامناً وتقديرياً ما لم تتدخــل الخــبرة الجماليــة للقارىء لتجعله دالاً بالفعل . فهو لا يكف عن منــاداة الــذات القارئــة لتجهزه بمعنى متجدد باستمرار بتجدد القراءات .

١ – ٢. وقد استوحى / ياوس / هذا التعريف الجدلــي مــن الجماليــة الفرنسية التي يمكن إرجاعها إلى فرضية مأثورة فــي شــعرية / بــول فاليري Paul Valéry /، وهي أن " إنجاز القصيدة هو القصيدة ".

١ – ٢ – ١. إنطلاقاً من مفهوم " القصديــة " فــي فينومينولوجيــة / هوسرل Husserl / الذي ينص على علاقة الوعي الفعالة بالعــالم ، إذ لا يوجد الوعي إلا في حركة قصدية نحو موضوع ما - يعرّف / جان بــول سارتر Jean-Paul Sartre / النص الأدبي بأنه " خذروف غريب لا يوجد إلا بالحركة . ومن أجل إبرازه إلى الوجود ، لابد من فعــل ملمــوس هــو القراءة ، بحيث لا يدوم وجوده إلا بدوامها . وما عدا ذلك ، فهو مجــرد خطوط سوداء على الورق "[٤]. وانسجاما مع فلسفته الوجودية ، القائمة على أسبقية الوجود على الماهية ، يعارض / ســارتر / ذلــك التصــور الوضعي العقلاني الذي ينظر إلى النص بما هو موضــوع موجــود فــي ذاته، أي كيان معطل منذ البداية . فليس النص سوى " عدم "، ووجــوده نفسه " عبث "، أي خال من المعنى . وسيظل كذلك إلى أن تتدخل دينامية القراءة . إن الموضوع الأدبي بمثابة نسيج من الأفضية الفارغــة التــي

تتطلب باستمرار ذاتاً قارئة لتعينتها : " فهو ليس أبداً معطىً " في " اللغة رغم تحققه " من خلالها "، بل هو بطبيعته صمت ومعارضة للكلام . وهكذا ، يمكن قراءة المئة ألف كلمة ، المتراصفة في الكتاب، واحدة تلو الأخرى، دون أن ينبثق منها معنى العمل . ذلك أن المعنى ليس مجموع الكلمات ، بل هو كليتها العضوية . ولن يتحقق شيء إذا لم يضع القارىء نفسه ، دفعة واحدة وبدون مرشد تقريباً ، في مستوى هذا الصمت "[٥].

١ - ٢ - ٢. أما / كايطان بيكون Gaetan Picon /، فينظر إلى النص بما هو "كلام " بالذات : " إنه كلام يخاطب المتلقي ويحرك في الوقت ذاته هذا المتلقي القادر على الإنصات إليه "[٦]. فكل نص يستوجب ، في أثناء الكتابة ، متلقّين افتراضيين ، مما يعني أن القراءة فعل غير عارض : إنها جزء لا يتجزأ من النص. فصورة القارىء ، كطرف محاور أساس، دائماً متضمنة في النص الأدبي ، دون أن يتلازم ذلك أبداً مع تضمن النص لمعنى قارٍ وأبدي . فالقراءة إنتاج لمعنى متجدد وليست إعادة إنتاج لمعنى معطىً بشكل نهائي .

١ - ٢ - ٣. وتنويعاً على هذا المبدإ ، يعارض / أرثور نيزان Arthur Nisin / المنزع الأفلاطوني الملازم للمناهج الفيلولوجية الأكاديمية والمتمثل في اعتقادها بأن الأثر الأدبي الكلاسيكي ذو جوهر لا يتقيد بزمن ، أي ذو ماهية ثابتة ، وبأن تفسيره إجراء محايد وتكراري لا يسعه ، نتيجة لثباته ، سوى استنساخ معناه القديم : " ذلك لأن العمل الفني ، إذا كان لا يمكنه تجسيد ماهية الفن ، فلا يمكنه كذلك أن يكون موضوعاً لا نستطيع تذوقه ، حسب القاعدة الديكارتية ، " إلا كما نتذوق سائر الموضوعات بلا تمييز "[٧]. ولاشك في أن / نيزان / قد مهد، بهذا

الاعتراض الوجيه ، السبيل لظهور هيرمينوطيقا القراءة الأدبية التي سيضع أسسها " ياوس " نفسه[8]، والتي ستنظر إلى النص الأدبي بما هو بنية كامنة لا ترقى إلى مستوى التفعّل إلا بالقراءة وفي القراءة . وتبعاً لذلك ، فإن الفهم الحقيقي للنص يقتضي أن يربط المفسر تأويله وتأمله النقدي بتجربته الجمالية الأولية كقارىء ، دون أن يعني هذا الاقتصاد بتاتاً الارتهان بـ" الذاتوية " (Subjectivisme) الصرفة للقراءة، متمثلةً في تقويم النص على أساس الخبرة الذاتية ، لأن كل نص يقاوم أحكام القارىء الذاتية ، أي " معناه المعيش " في قراءته الأولى ، معناه هو ، الذي يمكن التحقق منه حين قراءته مجدداً .

١ـ ٣. بناء على تلك العلاقة الحوارية بين النص والمتلقي وعلى هذا الارتباط المتبادل بين معنى النص ومعنى القارىء يعيد / ياوس / تعريف التأريخ الأدبي بكونه " سيرورة تلقٍ وإنتاجٍ جماليين تتم في ترهين النصوص الأدبية من لدن القارىء الذي يقرأ ، والناقد الذي يتأمل ، والكاتب نفسه مدفوعاً إلى أن ينتج بدوره " (ص ٤٨)، وذلك بحسب "أفق الانتظار " (horizon d'attente) الخاص بكل واحد منهم . ولا يمكن فهم هذه السيرورة نفسها ووصفها في خصوصيتها إلا إذا أمكن أيضاً إعادة بناء آفاق الانتظار هذه . فما هي طبيعة هذا الإجراء الهام في جمالية التلقي ؟ وما المقصود أولاً بـ " أفق الانتظار "؟ وما هي المستندات الفلسفية لهذا المفهوم ؟ بل وقبل كل هذا ، ما هو قوام ترهين القارىء للنص وتفعيله ؟

٢. من تأنية النص وتحقيقه إلى إعادة بناء أفق الانتظار

٢ – ١. يعتبر " الترهين " أو " التأنية "[*] اختياراً قصدياً وصريحاً

لصورة محددة من صور الماضي ، مع استبعاد كل ما من شأنه أن *يعترض بينها وبين الحاضر ، الذي يتعين عليها تأسيسه وتبريره بما هو* بداية جديدة. وعلى أساس هذا المفهوم ، المتداول في هيرمينوطيقا / هانس جورج جادامير Hans Georg Gadamer /، بنى / ياوس / نظريته التي تُعنى بالتأريخ لتلقيات النص الأدبي المتعاقبة ، مقيمةً بذلك اتصالاً مباشراً بين المعايير والأنساق الأدبية والجمالية المكونة لمختلف آفاق الانتظار ، وانتهاءً بالأفق الراهن ، ومن ثم بين مختلف التلقيات التي أنتجت حول النص ، وذلك من أجل تحديد تطورات الحساسية الأدبية والتجربة الجمالية .

٢ - ١ - ١. من هذا المنطلق ، تنبني التأنية على " إقامة صلة بين الدلالة الماضية والدلالة الراهنة للأعمال بوعي وتصميم ، إن تحيين عمل ما بتجديد تلقيه يفترض دراسة العلاقة الجدلية بين العمل المتلقِّي والوعي المتلقِّي - دراسة ستكون حتماً انتقائية وموجزة ، لكنها تستمد من هذه الحتمية بالذات فضيلة بعث الحياة والقوة في الماضي " (ص ٢٥٤). إن تأنية النص القديم بقراءته المعاصرة ليست ، بهذا المعنى ، سوى "تَمَلُّكٍ فعّال له " يعدّل قيمته ويغير دلالته عبر التاريخ ، وصولاً إلى آخر تَلَقٍّ يزاوله القارىء الراهن تبعاً لأفق انتظاره. فانطلاقاً من راهنية هذا القارىء يعاد دائماً بناء علائق ذلك النص مع قرائه المتعاقبين ، باعتبار قيمة النص ودلالته محددتين ، في تصور / جادامير / بذلك "التوتر" بين الأفق التأويلي للحاضر ونص الماضي : " إن أفق الحاضر في تشكل دائم مادام ينبغي استمرار اختبار أحكامنا المسبقة . وإلى مثل هذا الاختبار ينتمي الاتصال بالماضي وفهم التقليد الذي انبثقنا منه . لذلك ، لا يمكن لأفق الحاضر أن يتشكل قطعاً بدون ماض "(٩).

٢ - ١ - ٢. ومن زاوية هيرمنوطيقية ، يكتسي مفهوم " الترهين "

أهمية خاصة ، باعتباره إجراءً يعقد حواراً بين ذات حاضرة وموضوع ماض : فلا يمكن لهذا الموضوع (النص) أن " يقول شيئاً ما " لتلك الذات إلا إذا اكتشفت الذات " السؤال " الضمني الذي ينطوي عليه الموضوع ، وأدركته كـ " جواب " عن سؤال يتعين عليها أن تطرحه، " هنا والآن " (سنوضح هذه الأطروحة لاحقاً) . فبواسطة ذلك الإجراء ، يتم تدوين مختلف الأسئلة ، المتجددة باستمرار ، التي يُعتبر ذلك الموضوع بمثابة إجابة عن كل واحد منها ، وهو ما يسمح بالتالي بالتأريخ لتلقياته المتعاقبة ، وبرصد ما بينها من ثوابت ومتغيرات .

٢ – ٢ . " أما التحقيق "، فهو من المفاهيم الإجرائية للبنيوية التشيكية (جان موكاروفسكي Jan Mukarovski وفيليكس فوديكا Félix Vodicka) التي تسعى إلى تجاوز فرضية تعارض التحليل البنيوي والتحليل التاريخي السائدة في الغرب . فبالإنطلاق من مسلّمات النظرية الشكلانية، أنشأت مدرسة " براغ " جمالية بنيوية تقارب النص الأدبي بالتوصل بمقولات الإدراك الجمالي، وتصفه دياكرونياً في " تحققاته" التي يحددها ذلك الإدراك . ففي تصورها أن مهمة التأريخ الأدبي تنحصر في العلاقة القطبية بين النص والواقع ، علاقة ينبغي " تحقيقها " ووصفها بدراسة طرائق إدراك ذلك النص ، أي دينامية العلاقة بين النص والمتلقي . وهذا يقتضي إعادة تشكيل نسق المعايير الأدبية والقيم الاجتماعية للمجتمع في لحظة تاريخية محددة ، وكذا الكشف عن البنية الأدبية بدراسة " تحققات" النص ، أي الأشكال الملموسة التي يتخذها في إدراك قرائه المتعاقبين . فالنص الأدبي ، وفق إعادة التأويل هذه للبعد الاجتماعي للأدب ، ليست بنية مستقلة عن تلقيه، بل فقط " موضوعاً جمالياً " لا يمكن مقاربته إلا ضمن تحققاته المتوالية . ويعني " التحقق " في رأي / فوديكا / صورة النص في " في وعي من يكون هذا النص لديه موضوعاً جمالياً (...).

ففي الوقت الذي يندمج فيه العمل الأدبي بواسطة التلقي في سياق جديد (مكون من آخر مرحلة في تطور اللغة ، ومن مسلمات أدبية مختلفة ، ومن بنية اجتماعية متحولة ، ومن نسق جديد من القيم الفكرية والأخلاقية والعلمية)، يمكن للسمات ، التي لم تكن كذلك من قبل ، أن تصبح ذات فعالية جمالية في ذلك العمل "(١٠). ذلك أن التلقي هو الذي يحقق بنية النص ويفتحها على احتمالات دلالية متعددة ودوما غير متوقعة .

وتقترن نظرية التلقي هذه بمبدإ منهجي مفاده أن " تحقيق " القارىء للنص - هذا التحقيق الذي يمكنه أن يصبح بدوره معيارا لنصوص أخرى - ينبغي تمييزه عن التحقيقات الذاتية التي لم يتبن التقليد الأدبي فعليا أحكامها القيمية . لهذا ، يرى / فوديكا / أن "موضوع المعرفة لا يمكنه أن يكون مجموع التحقيقات الممكنة تبعا للمواقف الفردية للقراء . فما يهم هو التحقيقات التي تنتج صراعا بين بنية العمل وبنية المعايير السائدة "(١١).

٢-٢-١ . وليس غريبا أن تؤثر نظرية كهذه ، تحتفي بالتحقيق الجمالي للنص بواسطة تلقياته المتعاقبة ، في جمالية التلقي . ففي تصور / ولفجانج إيزر Wolfgang Iser / (ثاني منظر لها بعد ياوس) أن "العمل الأدبي يمتلك قطبين " أحدهما فني ، وهو النص كما أبدعه المؤلف. والآخر جمالي ، وهو التحقيق الذي ينجزه القارىء (...). ومن تضافر هذين القطبين ، يحصل وجود العمل "(١٢). ويترتب عن هذا التصور أن العمل الأدبي لا يتمظهر كليا لا في النص ولا في تحقيقه من لدن القارىء. ذلك أن العمل يفوق كونه نصا مادام أن وجوده الفعلي مشروط بتحقيقه ، وأن هذا التحقيق نفسه لا يستقل مطلقا عن الترتيبات التي يضمنها إياه . مما يعني أن كل عمل أدبي يشمل في آن واحد ، "

النص"، باعتباره بنية افتراضية من الأدلة اللغوية ، وكذا " تحققه " على يد القارىء ، أي خروجه من مستوى الوجود بالقوة إلى مستوى الوجود بالفعل .

يتضح إذن أن العمل الأدبي ذو خاصية تقديرية : فهو بنية كامنة لا تتحقق إلا من خلال سيرورة القراءة ، وأن معناه ليس وديعة يحتكرها لنفسه على نحو نهائي وأبدي ، بل هو نتيجة تفاعل بين النص واشتغال القراءة يؤدي إلى تحققه ، أي إلى مبارحته أفق الإمكان وارتياده أفق الإنجاز . وما هذا التحقق ، بتعبير / ياوس /، سوى " ذلك المعنى المتجدد باستمرار الذي تكتسبه بنية العمل كلها ، بما هي موضوع جمالي ، حيث تتغير الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيه "(١٣).

٢ - ٣. وليس " التحقيق " إجراء تلقائيا أو بسيطا يتم خارج أي تحديد يوجهه ويكيفه ، بل هو إجراء مركب وتابع بحكم ارتهانه بنسق محدد من الإحالات يؤلف " أفق انتظار " المتلقي . ولئن كان هذا المفهوم مركزيا في جمالية التلقي ، فإنه لا يقل عنها مركزية في الهيرمينوطيقا الأدبية التي نظر لها / ياوس /، معتقدا بأن " عليها أن تجعل مفهوم "الأفق" بؤرة تأملها النظري ، هذا المفهوم الذي تفترضه الأبحاث التاريخية والفيلولوجية لدى تأويلها للنصوص من غير أن تكون قد حددته التحديد الكافي ، سواء في حد ذاته أو من أجل غاية منهجية . ذلك لأن الأفق ، بما هو معا حد تاريخي وشرط لازم لإمكان التجربة ، عنصر أساس في سيرورة تشكل المعنى "(١٤).

ويرجع إلى / ياوس / فضل تحديده (إعادة تحديده ؟) في غير ما موضع من كتبه ومقالاته المتفرقة ، ذلك التحديد الذي توخى منه أن يتواءم المفهوم مع خصوصية إجرائيته ضمن النموذج المنهجي الذي

نظر له ومع طبيعة الموضوع (العمل الأدبي)، ثم أن يظل مع ذلك محافظا على عمقه الإبستمولوجي . لذا ، نعتقد بأن تقصيا أركيولوجيا لهذا المفهوم كفيل وحده بتحديد مكوناته ومسوغاته .

٢. ٣. ١. سبقت الإشارة إلى أن / ياوس / قد استوحى من الجمالية الفرنسية بعض العناصر التي أسعفته على إعادة تعريف التأريخ الأدبي بكونه " سيرورة تلق وإنتاج جماليين تتم في ترهين النصوص من لدن القارىء الذي يقرأ ، والناقد الذي يتأمل ، والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره " (ص ٤٨)، وذلك بحسب " أفق الانتظار " الخاص بكل واحد منهم .

٢ - ٣ - ٢. والواقع أن استقصاء " أفق الانتظار " هذا وكذا تنويعاته المفهومية من قبيل " تحول الأفق " (Changement d'horizon) و" اتحاد الأفقين " (Fusion des Horizons) يكشف عن أن شجرة نسب هذا المفهوم تمتد جذورها إلى أعماق الفلسفة الفينومينولوجية الألمانية كما صاغها /إيدموند هوسيرل Edmonf Husserl / وكذا / جادامير Gadamer / و/هيدجير Heidegger /. ولعل هذا الأخير خاصة كان سباقا إلى التنظير لـ " الأفق " وإلى استعماله لمفاهيم من نوع " الأفق الزمني " (horizon temporel) و"أفق الانتباه " (horizon d'attention) و" أفق المعيش " (horizon du vécu)، وجميعها أو بعضها تتوافق كثيرا أو قليلا مع مفهوم " أفق الانتظار ".

وهكذا ، فإذا كان أفق الانتظار يمثل لحظة رابطة بين تجربتين لدى القارىء : تجربة متحققة تتجلى في تمرسه الجمالي بأعمال أدبية مألوفة عنده ، وتجربة مرتقبة تتمثل في تطلعه إلى اختبار أعمال أدبية جديدة ممكنة تنزاح عما اعتاده وتتسم بالغرابة والبعد عن متناول

إدراكه - فإن " أفق المعيش ، بتعبير / هوسيرل /، لا يعني فقط [...] أفق الزمنية الظاهراتية [...]، وإنما يعني أيضاً اختلافات تقحمها طرائق معطيات تستجيب لنمط جديد. وعليه ، فإن للمعيش ، الذي أصبح موضوع رؤية الأنا واتخذ بالتالي هيأة المرئي ، أفقاً هو أفق المعيشات غير المرئية . فما يدرك على سبيل الانتباه ، أو حتى بوضوح متزايد ، يمتلك أفقاً يتمثل في خلفية لانتباه تنطوي على تفاوتات نسبية من حيث الوضوح والإبهام "(١٥). فلئن كان أفق الانتظار بمثابة معرفة مسبقة تجهّز المتلقي إلى ترقب أجوبة على أسئلة تركتها الأعمال الأدبية التي تمرس بها معلّقة في أعمال أخرى لم توجد بعد، فإن أفق المعيش وضعٌ يجعل الأنا لا يقنع بإدراك الأشياء المندرجة في أفق انتباهه ، بل يطمح إلى تجاوز ذلك إلى تمثل تلك التي تشكل أفق لانتباهه بسبب تواريها وعدم وضوحها على نحو ما يبقيها بعيدة عن متناول إدراكه .

ولعل ما يؤكد هذا التوافق بين أفق المعيش وأفق الانتظار هو تقارب مفهوم / هوسيرل / للزمن الفينومينولوجي وتصور / ياوس / للتاريخ :

فهذا / هوسيرل / يميز بين زمنين :

- زمن موضوعي ، وهو الزمن الكوني ،

- وزمن فينومينولوجي ، ويتولد بوساطة وعي الأنا . ويمثل شكلاً لازماً تتوحد فيه كل المعيشات ، أي المدركات، سواء كانت سابقة في الزمن على راهن الوعي أو كانت لاحقة له، بادية في مظهر جلي أو متوارية في خلفية مبهمة . ويسمي / هوسيرل / هذا النمط " تيار المعيش " (Flux du vécu)، ويضفي عليه طابع اللحظة الحاضرة باستمرار، والتي تتحدد من خلالها أوضاع المعطيات (قبلاً أو بعداً)،

وتسمح للأنا بأن يوجه الوعي وراءً باتجاه استبقاء ماضٍ واقعٍ (rétention) أو أمامًا باتجاه انتظار آتٍ (protention)، وذلك على نحو دائم.

أما / ياوس /، وبخصوص الظاهرة الأدبية ، فيميز من جهته بين تاريخين :

– تاريخ حدثيّ كميّ ينشأ عن تراكم الوقائع الأدبية وتماسكها البعدي . ويطابق هذا النمط التاريخ التقليدي للأدب كما رسخته الموضوعية التاريخية والمناهج السوسيولوجية ، بحيث لا يتحمل المؤرخ تبعات وحدود أفق انتظار اللحظة التي يزاول منها فعل التأريخ، كما لا يقر باختلاف منطق تسلسل الوقائع الأدبية عن ذاك الذي تخضع له الوقائع غير الأدبية .

– وتاريخ حدثيّ نوعيّ ينبني على كون " تاريخية الأدب لا تقوم على علاقة التماسك القائمة بعديا بين " ظواهر أدبية "، وإنما على تمرس القرّاء أولاً بالأعمال الأدبية . وتعدّ هذه العلاقة الحوارية أيضاً المسلّمة الأولى بالنسبة للتاريخ الأدبي، لأن على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول أولاً وباستمرار إلى قارىء قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده تاريخياً ، أي إنه ملزم بتأسيس حكمه الخاص على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين " (ص ٤٦ – ٤٧).

ومعنى هذا أن / هوسيرل / يجعل الزمن الفينومينولوجي قائماً على اعتبار وعي الأنا المدركة في اللحظة الحاضرة مركز هذا الزمن ، وأن / ياوس / يتخذ أفق الانتظار بؤرة يتم فيها وعي الأنا المؤرخة بالتاريخ الأدبي .

٢ – ٣ – ٢. ومن جهة أخرى ، يتخذ / هوسيرل / " راهن المعيش" (Le maintenant du vécu) لحظة مستمرة على الدوام وبؤرة

تكيّف إدراك الذات للماضي وللمستقبل من خلال "أفق قبليتها "L'horizon d'antériorité)، و" أفق بعديتها" (L'horizon de postériorité). فأفق القبلية يكتسي معنى " الأن الماضي " (Le maintenant passé)، أي دلالة ماضي المعيش الراهن الذي تتم تعبئته بالمضمون باستمرار إنطلاقاً من اللحظة الراهنة . أما أفق البعدية ، فيعني أن " كل آن راهن ، وإن أنهى مدة معيش ما ، يحيا لزوماً في آن راهن جديد ، أي معيش ممتلىء "[١٦]. وينضاف إلى هذين الأفقين أفق ثالث هو " أفق التزامن " (L'horizon de simultanéité) ذلك أن " كل معيش لا يمكن اعتباره أيضاً من زاوية التعاقب الزمني في إطار مسلسل معيشات منغلق أصلاً على نفسه بل يمكن اعتباره أيضاً من زاوية التزامن"، سواء في صيغة الحاضر أو في صيغة الماضي ، مادام أن كل قبل ، بصفته لحظة راهنة أصابها التحول، يستتبع ، بالنسبة إلى كل معيش مدرك بالرؤية وسابق عليها ، أفقاً لانهائياً يشمل كافة ما ينتمي إلى نفس اللحظة التي أصابها التحول"[١٧]. وغني عن البيان أن انتظام هذه الآفاق الثلاثة رهين بنشاط الوعي مادام، مثلاً ، أن " انقضاء معيش ما متوقف على وعينا بأنه ينقضي وبأنه انقضى ".

وعليه ، فمثلما يجعل / هوسيرل / راهن أنا الواعي النقطة التي تتقاطع فيها آفاق المعيش الثلاثة ، يعمد / ياوس / إلى اتخاذ راهن المتلقي الذي يترجمه أفق انتظاره مَعْلَماً تتراتب بحسبه الأعمال الأدبية في التاريخ الأدبي . وهو ، وإن كان لم ينحُ " منحى / هوسيرل / في تقسيم الأفق ذلك التقسيم الثلاثي (القبلية والبعدية والتزامن)، بحيث آثر استعماله بصيغة المفرد ، فقد استوحى في تنظيره روح هذا التقسيم . فمن المحقق أن " أفق التزامن " عند / هوسيرل / يطابقه عند / ياوس /

"أفق الانتظار" على نحو ما تحدده الأعمال الأدبية المكرسة والقائمة مقام المعيار الجمالي في هيئة كلية متوافقة . كما يجد " أفق القبلية " صداه عند / ياوس / في مفهوم " اتحاد الأفقين " الذي يترتب عن استجابة عمل أدبي ينتمي إلى زمن ماض لأفق انتظار متلق في الحاضر في حين يشاكل " أفق البعدية " عنده " تغير الأفق "، أي عدول عمل أدبي ما عن الأفق الجمالي للقارىء وإبداعه في الآن نفسه أفقا جماليا جديدا.

وحسبي أن أشير هنا لماما ، قبل تفصيل ذلك لاحقا ، إلى أن /ياوس / قد استوحى مفهوم " اتحاد الأفقين " من أستاذه / جادامير /، مما يعني في الظاهر تأرجحه بين فينومينولوجية / هوسيرل / وهيرمينوطيقية / جادامير /. ولعل هذا ما جعل مفهوم " أفق الانتظار " عنده وثيق الصلة بـ " منطق السؤال والجواب" عند أستاذه بحيث لا يكادان ينفصلان ولا يكاد يعلم أين ينتهي الأول وأين يبتدىء الثاني .

٢ - ٣ - ٤ . نستخلص من هذه " الفذلكة " المفهومية أن جمالية التلقي استوحت من الفينومينولوجيا والهيرمينوطيقا مفهوم " الأفق "، الذي أضافت إليه مفهوم " الانتظار ". والحق أن " الانتظار " من أهم مقولات علم جمال الفن عموما ، بحيث يمكننا مقاربته ، في تعلقه بالنص الأدبي خصوصا ، من ثلاث زوايا : القراءة والنص والكتابة :

- ففي لحظة مزاولة فعل القراءة ، لا يكون المتلقي أبدا في حال حياد ، بمعنى أن لقاءه بالنص عرضي وبأن هذا النص يمارس عليه آثاره دون ارتكاس ما . بل يكون ، عكس ذلك ، في وضع انتظار ، تتشكل عناصره بالإجمال من حالته النفسية ومن ذخيرته المعرفية ومن بنيته الإيديولوجية .. وتساهم جميعا في تحديد نوعية تلقيه للنص وفي تكييف طبيعة الحكم عليه .

– أما النص ، فينبني عادةً على استراتيجية تلفظية تروم بعث حالة ترقّب في القارىء (إبطاء سرعة السرد الروائي مثلاً يهدف تأخير حل العقدة ، تَعَمُّدُ إرجاء الإجابة عن سؤال (أسئلة) النص الذي قد تتضمنه عتبته الأولى ، أي العنوان ، ترصيع النص بمناطق صمت بيضاء تتطلب تدخّل الكفاية التأويلية للقارىء إلخ). فجميع هذه الاستراتيجيات تراهن على إثارة حالة انتظار في المتلقي تجعل العلاقة بينه وبين النص علاقة توتر .

– في حين أن الكاتب لا يسعه سوى استحضار صورة هذا المتلقي في ذهنه والإنصات باستمرار إلى هذا الانتظار ، بحيث تكون له حرية إرضائه أو تخييبه أو توجيه القراءة إلى الاحتفاء بجوانب معينة في النص يكون المتلقي مهيأً لها .

يتبين إذن أن بلاغة الانتظار هذه معقدة ودقيقة ، باعتبار الترقب " مِرْنَاناً " يتقرر فيه مصير النص ومُحَسّساً للقارىء بجوانب الجودة أو الخلل فيه ، وباعتباره يتطلب إشباعاً ينبغي ألا يكون تاماً ، لأن اللامنتظر له أيضاً أثره وفتنته ، وألا يكون منعدماً من أجل ضمان استمرار العلاقة بين أفق الكتابة وأفق القراءة .

ومن المؤكد أن / ياوس / قد استوحى هذه البلاغة في تصوره لأفق الانتظار ، حيث يعرّفه بكونه " نظام الإحالات ، القابل للتحديد الموضوعي ، الذي ينتج ، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها ، عن ثلاثة عوامل هي : خبرة الجمهور السابقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل ، [ثم] أشكال وموضوعات أعمال ماضية تُفترض معرفتها في العمل ، [وأخيراً] التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية ، بين العالم الخيالي والعالم اليومي " (ص ٤٩). وتبسيطاً لهذا التعريف ، الذي قد يكتنفه بعض التعقيد ، نقول إن أفق

الانتظار هو تلك الحالة من التهيؤ أو الاستعداد التي يكون عليها المتلقي في أثناء قراءة النص، بل وقبل شروعه فيها . وتتكون من عناصر ثلاثة:

- معرفة القارىء السابقة بالشعرية الخاصة التي ينتمي إليها النص، أي المعايير الجمالية المتعلقة بجنسه الأدبي .

- إلمامه السابق بالعلاقات ، الشكلية والمضمونية ، التي تربط هذا النص بنصوص أخرى ، أي التناص .

- إدراكه السابق للتعارض بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية ، بين التجريب النصي والتجربة الواقعية .

٢- ٣- ٤- ١. وحين يشرع المتلقي في قراءة النص، فإنه ينتظر منه أن يرضي انتظاره ، أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية التي تكوّن تصوره للأدب. بيد أن مؤلفه - وهذا شرط كل كتابة أصيلة - يسعى إلى انتهاك هذه المعايير ومفارقة هذا التصور ، مما يجعل طريقته الجديدة في الكتابة تدخل في صراع مع أفق انتظار هذا المتلقي . ويسمي /ياوس/ هذا الفارق بين أفق النص وأفق الانتظار بـ " الانزياح الجمالي" (écart esthétique "، ويعرّفه بأنه " المسافة بين أفق الانتظار ، الموجود قبلاً ، والعمل الجديد الذي يمكن لتلقّيه أن يؤدي إلى تغير الأفق ، سواء بمعارضته لتجارب عادية أو بإبرازه لتجارب جديدة يُعَبَّرُ عنها لأول مرة" (ص ٥٣). فحين يصدر عمل أدبي جديد فإن طريقة استجابته لانتظار جمهوره الأول أو تخييبه أو تعديله تعتبر مقياساً لتقدير قيمته الفنية . ذلك أن هذه القيمة لا تتحقق إلا بانزياح العمل عن أفق انتظار المتلقي ، هذا الأفق الذي يتشكل ، كما سلف الذكر، من معايير التجنيس والتناص والتخييل. وهذا يعني افتراض اصطدام كل عمل حديث الصدور بأفق

الانتظار ذلك . وعلى الناقد أو المؤرخ الأدبي أن يحدد نوعية وشدة هذا الاصطدام : فكلما كان الأثر قوياً ، أي بقدر انزياح العمل عن معايير المتلقي الجمالية وتغييره لأفق انتظاره ، كان هذا العمل ذا قيمة جمالية أكيدة . فالمسافة بين أفق الكتابة وأفق القراءة - التي يمكن قياسها بردود فعل الجمهور وبأحكام النقاد - خير مقياس يحتكم إليه مؤرخو الأدب لتحديد جمالية العمل .

بهذا المبدإ ، تجادل جمالية التلقي النقد السوسيولوجي التجريبي: فإذا كان / روبير إيسكاربيت Robert Escarpit /، ممثل هذا النقد ، يرى أن لكلّ عمل أدبي جمهوره الخاص به ، وأن كل كاتب يخضع لوسطه الاجتماعي ولتصورات جمهور وإيديولوجيته، وأن نجاح أي عمل مشروط بقدرته على التعبير عما ينتظره منه جمهوره - فإن "ياوس " يعتقد بأن " هذه الموضوعية المختزلة ، التي تربط النجاح الأدبي بمدى مطابقة مشروع العمل لانتظار فئة اجتماعية ، تعتبر دائماً مصدر ارتباك بالنسبة لسوسيولوجية الأدب حين يكون عليها [أي السوسيولوجية] أن تفسر أثر الأعمال المؤجل أو الدائم " (ص ٥٤).

٢ - ٣ - ٤ - ٢. ويسمح مفهوم " الانزياح الجمالي بين ثلاثة ردود فعل عند القراءة يمكن توضيحها بمثال . لنتصور قارئاً مولعاً بقراءة شعر الغزل :

- فحين يقرأ شعر نزار قباني ، فإنه يشعر بالرضا والارتياح لأنه يستجيب لأفق انتظاره ، وينسجم مع معاييره الجمالية .

- لكنه سيصدم ، وسيخيب انتظاره بالتالي إذا حاول قراءة شعر فلسفي أو إشراقي كما لو كان شعراً غزلياً .

- أما إذا كان يجمع بين الذكاء والمرونة ، فسيذعن لهذا الشعر

المختلف (الفلسفي أو الإشراقي) الذي سيطعمه أشياء جديدة ، مما يؤدي إلى تغيير أفق انتظاره ، بحيث سيكف شعر نزار قباني عن الاستجابة لأفق انتظاره الجديد .

داخل هذه الحلقة إذن (تماهي أفق العمل مع أفق المتلقي أو تخييبه أو تعديله) يدور الحوار - الصراع بين العمل والمتلقي. وضمنها أيضاً تتقرر القيمة الجمالية لهذا العمل .

٢ - ٣ - ٤ - ٣. لكن، كيف يمكن للمؤرخ الأدبي الراهن أن يقيس موضوعياً هذه المسافة بين العمل الأدبي القديم وأفق انتظار قارئه المعاصر لتأليفه ؟ يمكنه ذلك بإعادة تشكيل أفق الانتظار هذا ، أي بتحديد خبرة القارىء الجمالية التي تؤسس فهمه الشخصي لهذا العمل، وكذا الأثر الذي أحدثه فيه . وهو ما لن يستطيعه إلا بإعادة تشكيل تلك العناصر الثلاثة المفترضة في كل عمل ، أي الشعرية الخاصة بجنسه الأدبي ، ثم علاقته التناصية بأعمال تندرج في سياقه التاريخي ، وأخيراً التعارض بين الخيال والواقع .

بهذا الإجراء ، تصبح مهمة المؤرخ الأدبي لا التأريخ للأعمال الأدبية ، كما في التصور الوضعي التقليدي ، وإنما التأريخ للتلقي ، أي لأفق انتظار القارىء. فإذا تعلق الأمر مثلاً بظاهرة التكسب أو الشعوبية في التراث العربي ، فإن المؤرخ الأدبي الراهن ، أي " هنا والآن "، لن يؤرخ لذلك الشعر الذي اتخذ موضوعاً له غرض المديح أو حركة الشعوبية في العصر العباسي، بل سيؤرخ للحساسية الجمالية المعاصرة لهذا الشعر ، بحيث سيستند إلى النصوص ذاتها وإلى ما أُنتج حولها من خطابات واصفة معاصرة لها بهدف تقدير المسافة الجمالية بين تلك النصوص والآفاق الفكرية والأدبية التي صدرت عنها هذه الخطابات .

ويمكن للمؤرخ ألا يتقيد بالخطابات المعاصرة وحدها ، بل أن يدرج في نطاق اهتمامه التلقيات اللاحقة كذلك ، حتى يستطيع إدراك اختلافات التذوق والتأويل بين آفاق انتظار متباعدة في الزمن .

٣. منطق السؤال والجواب

سبق التلميح إلى أن جمالية التلقي مدينة لهيرمينوطيقية /جادامير / بإمدادها بالقوام الإبستمولوجي الذي بنت عليه مفهوم "أفق الانتظار ". ففي تصور " ياوس " أن " إعادة تشكيل أفق الانتظار ، كما كان في الوقت الذي تم فيه قديماً إبداع عمل وتلقّيه ، تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها العمل، ومن ثم بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارىء تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه " (ص ٥٨). فإذا كان أفق الانتظار هو ، كما تقدم ، ذلك التهيؤ القبلي الذي يحدد شروط إمكان تلقّي عمل أدبي ما ، فإن منطق السؤال والجواب هو الإوالية التي تجعل هذا التلقي الممكن واقعياً فعلياً .

وهكذا ، فالعمل لا يهب نفسه للقراءة إلا في شكل إجابة عن سؤال مضمر يحدده أفق انتظار متلقيةً الأصلي ، أو في صورة حلّ لمعضلة أخلاقية أو جمالية تركتها معلقةً النصوص السابقةُ عليه والتي تكيف أفق الانتظار ذلك . كما أن تلقّي النصوص لا يعدو كونه تقديراً لهذا السؤال الضمني مباشراً حين يتعلق الأمر بقارىء معاصر ، أي أصلي ، وغير مباشر حين يكون القارىء لاحقاً زمنياً، مادام أن السؤال الذي تفترضه إجابةُ نص الماضي في سياق الحاضر لا يمكن للمؤرخ المؤول بناؤه إلا على أساس السؤال الأصلي الذي أجاب عنه النص لحظة صدوره . وهذا يقتضي تكامل إجراءين متعارضين : مراعاة هذا السؤال

حفاظاً على وحدة التجربة الجمالية واستمرارها في أفق القارىء الأول والقارىء الأخير من جهة ، والانزياح عنه في الآن ذاته طبقاً لما يمليه منحى التاريخ الأدبي حينئذ من جهة ثانية .

٣ - ١ - ١. ويعترف / ياوس / نفسه باستيحائه هذا التصور من "هيرمينوطيقا السؤال والجواب " لدى أستاذه / جادامير /، الذي يعتبر كتابه " الحقيقة والمنهج " حقلاً للتفكير في أهم المعضلات التي مازالت تواجه النظرية الأدبية الحديثة ، وهي : ما دلالة نص أدبي ما ؟ ما مدى ملاءمة نوايا المؤلف من أجل فهم معنى هذا النص ؟ هل يستطيع القارىء أن يأمل فهم نصوص غريبة عنه تاريخياً وثقافياً ؟ هل يمكنه فهم النص فهماً موضوعياً أم أن هذا الفهم مشروط بوضعه التاريخي الخاص ؟ إلخ .

يعتقد / جادامير / بأن معنى النص الأدبي لا يستنفد أبداً في نوايا مؤلفه . فحين ينتقل نص من سياق تاريخي وثقافي إلى آخر ، فإنه يكتسب دلالات جديدة لعل مؤلفه وجمهوره المعاصر لتأليفه لم يفكر فيها أبداً . وما يبرر عدم الثبات هذا هو أن كل فهم لنص قديم يؤسس حواراً بين الماضي والحاضر . فحين يواجه القارىء الراهن نصاً قديماً ، فإنه ينصت إلى صوت هذا النص بقدر ما يسمح له بمساءلة همومه ومعضلاته هو ، على أساس أن ما يقوله له النص مرتبط بنوع الأسئلة التي يستطيع توجيهها له انطلاقاً من وضعه في صيرورة التاريخ .

لكن مقول النص هذا مرهون كذلك بمدى مهارة القارىء وقدرته على بناء " السؤال " الذي يعتبر النص " جواباً " عنه ، لأن النص أيضاً حوار مع تاريخه الخاص . مما يعني أن كل فهم " سيرورة إنتاجية " مادام الأمر يتعلق دائماً بفهم مختلف باستمرار . ولا يتولد هذا الفهم إلا

حين ينصهر أفق القارىء المتكون من انتظاره ومعاييره الجمالية ، في أفق النص ، وهو ما اصطلح على تسميته بـ " اتحاد الأفقين ".

وقد استوحى / جادامير / بدوره هيرمينوطيقيا السؤال والجواب هذه من / ر. ج. كولينجوود R. G. Collingwood / الذي جعل "منطق السؤال والجواب " مدخلاً لنقد مدرسة أكسفورد التاريخية في نهج تفسيرها للوقائع التاريخية ، ثم أساساً جديداً لفهم سيرورة التاريخ كما يتصوره . بالفعل ، يعتقد / كولينجوود / بأنه " لا يمكن فهم نص ما إلا إذا فُهم السؤال الذي يجيب عنه هذا النص " (ص ٦٠). أما / جادامير /، وتنويعاً على هذا الاعتقاد ، فينطلق من فرضية أساسية مفادها أن السؤال ، نسبةً إلى الجواب ، ذو أولوية في التجربة التأويلية ، بدليل أن الانخراط في تجربة من التجارب لا يتحقق إلا إذا تم الشروع في التساؤل. كما أن التوصل إلى أن أمراً ما ليس كما كنّا نعتقده في البداية، يقتضي ، بداهةً ، المرور أولاً بطور التساؤل عما إذا كان ذلك الأمر على هذا النحو أو ذاك.

ولتوضيح هذه الفرضية وبسط ما يترتب عنها على مستوى فهم التقليدين الفلسفي والأدبي ، يتوصل / جادامير / بنموذج المحاورة الأفلاطونية. فمن المعلوم أن وسيلة أفلاطون إلى التعريف بسقراط كانت تقوم على جعله ينطق بفلسفته ، وفاءً منه بمنهج أستاذه ، الذي دفعه عداؤه لكل تعليم دوغمائي إلى ابتداع طريقة خاصة في التفلسف : فهو لا يتذرع بالكتابة ، بل بالتوليد (La maieutique)، أي استخراج الحق من النفس ، بحيث يجعلها تكتشف تلقائياً وجهة نظرها وكذا التناقضات التي أوقعها فيها إتقان سقراط لفن الحوار (La dialectique). وهي طريقة برزت بشكل لافت في تصدّيه لنقد السفسطائيين الذين لم يكن همّهم سوى أن تكون وجهة نظرهم هي الصائبة ولو أدى بهم ذلك إلى التضحية بالحقيقة وإلى اعتماد تحليل باطل .

ولقد أفضت إعادة قـــراءة "/ جـادامير / لنمـوذج المحـاورة الأفلاطونية إلى تحديد بعض القواعد التي تحكم كل عمليـــة فـهم وكـل مسعى معرفي بشكل عام ، لعل أهمها اعتبار السؤال مقدما على الجـواب من حيث الأهمية، مثلما أن النزوع إلى اكتساب المعرفة أكثر قيمة مـــن المعرفة المكتسبة ذاتها ، مما يعني أن المعرفة مطقة دائما علـى جـهل سابق ، وهذا الجهل ، المؤسس لكل فعل معرفي ، يحفز الذات إلى مزيـد من التساؤل ، بحيث يكون تجدد المعرفة نتيجة لتجدد الجـهل : " فلكـي نعرف كيف نسأل ، علينا أن نرغب في المعرفة . والحال أن هذا يعني أن نعرف أننا لا نعرف "[١٨]. أما وظيفة السؤال ، فهي جعل الـذات تنتـهج سبيلا إلى الموضوع المعرفي بحيث يبعث انفتاحـا علـى صعيـد هـذا الموضوع . فالتساؤل معناه الكشف ، وانتفاح ما ينصرف إليـه سـؤال السائل حين يسأل يتمثل في أن الجواب غير معين . وعليه ، فما يلتمس بسؤال السائل حين يسأل ينبغي أن يظل معلقا بحيث توازن العناصر التي تنفي العناصر التي تثبت ، في انتظار القـول الحسـم . فكـل سـؤال لا يستكمل معناه ولا يستوفي مداه إلا إذا مر بطور هذا التعلق وهذا الإرجاء اللذين يحيلانه (أي السؤال) إلى استفهام مفتوح ، أي أصيل ، لأن " كـل سؤال أصيل يقتضي هذا الانفتاح "[١٩]، بخلاف ما نجـد فـي الخطـاب التعليمي مثلا ، حيث الأجوبة عن الأسئلة معدة سلفا ولا تنحـو بالتـالي نحو أي انفتاح ممكن . وهذا الاختلاف بين السـؤال الأصيـل والسـؤال الزائف ، بين السؤال المنفتح والسؤال المنغلق ، يفرض على /جادامير/، رفعا لكل التباس محتمل ، أن يحدد مدى هذا الانفتاح ، بحيـث لا يعنـي "اللامحدودية "، بل يفترض " محدودية " دقيقة تتمثل في النطاق الخـاص بأفق السؤال الذي ينبغي تجاوزه ، وإلا صار السؤال يفضي إلى الخـواء واللامعنى .

على هذا النحو إذن ، يتبين كيف أن كل تجربة محكومة ببنية السؤال والجواب ، سواء اتخذت مظهر المعرفة أو مظهر النشاط التأويلي المتعلق بنص من النصوص ، بحيث يؤدي السؤال دور الكاشف لأنه وسيلة للانفتاح ودافع إلى المعرفة المستمرة والمتطورة . إنه أفق معرفيٌ تنقاس مردوديته بمدى قدرته على التعدد الدائم ، أي بمقدار ما يُبقي المراوحة قائمةً بين الجهل المؤسس للفضول والمعرفة المأمولة ، بين النفي والإثبات ، بين الحرية مَنْزَع كل تجربة و" الدوكسا " (أي الرأي العام) بما هي كلية مرغمة وإجابة قبلية .

وتعتبر بنية السؤال والجواب هذه بنية حوارية بامتياز ينتهج المعنى بمقتضاها مساراً بينيًا ، أي متأرجحاً بين قطبين يؤشر أحدهما على الثبات والآخر على التحول . وينتهي ذلك المسار إلى الإفضاء إلى شيء ما . ومع ذلك ، فإن السكون الذي يعقب هذه الحركة عند تحقق غاية البحث بواسطة السؤال يظل هو كذلك مطبوعاً بهذه الحوارية : "فلعلّ جوهر السؤال الذي يخطر بالذهن لا يتعلق بملاقاة الغاية منه، أي بالعثور على موضوع البحث كما لو كان مفتاح لغز ، بقدر ما يتعلق بملاقاة السؤال الذي يمهد للانفتاح ، جاعلاً بذلك السؤال إجراءً ممكناً"[٢٠].

٣- ١- ٢. ترى ما هي النتائج التي استخلصتها جمالية التلقي من هيرمينوطيقية السؤال والجواب ؟ لعل أهمها ، في المستوى التطبيقي خاصة ، ضرورة اهتمام المؤرخ الأدبي - كما يتصوره / ياوس / - بتحديد السؤال الذي يعتبر النص جواباً عنه ، بحيث لن تكون إعادة بناء أفق انتظار المتلقي (راجع : ٢. ٣. ٤. ٣.) ممكنةً إلا إذا استطاع المؤرخ إعادة بناء هذا السؤال . وما السؤال في واقع الأمر سوى نسق الانتظارات الموجود قبل مزاولة القراءة والكتابة معاً :

– فالقارىء قبل شروعه في القراءة ، لا يكون ذهنه مجرد صفحة بيضاء تنطبع عليها متواليات النص ، بل فضاء تعتمل فيه جملة من الأسئلة تتعلق في آن واحد بالشعرية الأجناسية التي ينتمي إليها هذا النص ، وبتفاعله الشكلي والمضموني مع نصوص أخرى ، وباستراتيجيته التخييلية التي تحقق انزياحه عن الواقع . أما حين يشرع في القراءة ، فهو ينتظر من النص أن يجيب عن أسئلته تلك ، بحيث يكون مهيأ مسبقا لتلقيه بطريقة معينة : " ففي هذه المرحلة الأولى من التمرس الجمالي ، لا تختزل السيرورة النفسية لاستقبال النص أبدا إلى تعاقب حادث لمجرد انطباعات ذاتية . إن الأمر يتعلق ، خلافا لذلك ، بإدراك موجه يتم وفق ترسيمة دالة جد محددة (...). فالنص الجديد يثير في القارىء مجموعة من الانتظارات وقواعد اللعبة التي عودته عليها نصوص سابقة والتي يمكنها ، كلما تقدمت القراءة ، أن تعدل أو تنقح أو تغير أو تنسخ . ويندرج التعديل والتنقيح ضمن الحقل الذي تتطور داخله بنية الجنس، في حين يعين التغيير والنسخ حدود هذه البنية" (ص ٥٠ – ٥١).

– أما الكاتب ، فلا يكون ، قبل شروعه في الكتابة ، خاضعا فقط لاشتراطات وإكراهات الشعرية الأجناسية والسجل الجمالي اللذين سيصدر عنهما نصه (وهي ما يشكل أفقه الخاص)، بحيث لا تعدو كتابة النص كونها إجابة عن هذا السؤال . ذلك أن " العمل الأدبي ، حتى في وقت صدوره ، لا يكون ذا جدة مطلقة تنبثق في صحراء خالية من الأنباء . فبواسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات ، المعلنة أو المضمرة ، والإحالات الضمنية والخصائص المألوفة ، يكون جمهوره مهيأ من قبل إلى كيفية تلقيه " (ص ٥٠). وتعود هذه العلاقة بين أفق الكتابة وأفق القراءة بالذات إلى الخاصية الحوارية بين الأفقين ، أي جدلية السؤال والجواب ، سؤال المتلقي وجواب النص .

– لذلك ، يقتضي فهم النص فهم السؤال الذي يعدّ النص جواباً عنه ، بحيث يلزم المؤرخ الأدبي إعادة بناء هذا السؤال . وبهذا الاقتضاء يكف تاريخ الأدب عن كونه تأريخاً للأدب والأدباء ليصبح تأريخاً لأسئلة القراء وأجوبة النصوص ، وهو ما يشكل تطويراً لتاريخ الأدب ، ومن ثم تحدياً للنظرية الأدبية . وحين يعاد بناء هذا السؤال لا يمكن بعد لهذا الأخير الاندراج في أفقه الأصلي ، لأن هذا الأفق متضمَّن دوماً ، وقبلياً ، في الأفق التأويلي للقارئ الراهن : " فالفهم هو دائماً اتحاد بين الأفقين المستقلين زعماً " بتعبير / جادامير / (ص ٦٠).

وبدهيّ أن يستطيع المؤرخ ، بتبنّيه هذا الإجراء ، أن " يبرز بجلاء الاختلاف التأويلي في فهم النص بين الحاضر والماضي ، وأن يستوعب تاريخ تلقيه الذي يعزز العلاقة بين الأفقين ، وأن يعيد النظر بالتالي في تلك البداهة الخاطئة – بما هي مبدأ ميتافيزيقي خاص بفيلولوجيا ظلت إلى حد ما أفلاطونية – بداهة جوهر شعري ... وراهن باستمرار يكشف عنه النص الأدبي ، وبداهة معنى موضوعي ، محدد بشكل نهائي ، ويدركه المؤول فوراً في أي زمن " (ص ٥٨).

٣- ١- ٣. وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان / ياوس / قد استوحى جدلية العلاقة بين أفقي الكتابة والقراءة من / جادامير / الذي استوحى بدوره هيرمينوطيقية السؤال والجواب من " جدلية السؤال والجواب : عند /كولينجوود /، فإن بين المفكرين الأخيرين اختلافاً جزئياً ، بخصوص الذاتي والموضوعي في الفعل التاريخي من جهة ، وبخصوص قصد المؤلف وقصد النص من جهة أخرى .

– ففيما يتعلق بالقضية الأولى ، توجد علاقة ثابتة بين قصد الأفراد الفاعلين في التاريخ والمسار العام للتاريخ ، بحيث يميل /كولينجوود / إلى اعتبار الأول محدداً للثاني ، مستخلصاً ، بتعبير

/جادامير / إن " فهم الأحداث التاريخية متوقف على بناء السؤال الذي مثَّل سلوكَ الأفراد التاريخيين ، مرة تلو أخرى ، جواباً عنه "[٢١]. أما /جادامير / فيعترض على هذه الأطروحة ، محتجّاً بـ " التفاوت الحاصل بين الفكر الذاتي الخاص بالفرد ومنحى المسار العام للتاريخ ، ذلك لأن مجرى الأشياء عامةً يهب نفسه لتجربتنا في صورة ما يرغم تخطيطاتنا وانتظاراتنا على التغير باستمرار "[٢٢].

– وفيما يرجع إلى القضية الثانية ، فالاعتراض نفسه قائم : فلئن كان / كولينجوود / يتصور أن السؤال المقصود بناؤه في أثناء تأويل نص من النصوص هو المتعلق بتجربة مؤلفه الفكرية ، لا فرق عنده بين نصوص فلسفية وأخرى أدبية ، فإن / جادامير / يحرص على توكيد أن " السؤال الذي يتعين بناؤه لا يتعلق في الدرجة الأولى بالتجربة الفكرية للمؤلف ، وإنما يتعلق فقط بمعنى النص ذاته "[٢٣].

هذا عن علاقة " جادامير " بـ / كولينجوود /. أما علاقة /ياوس/ بـ / جادامير /، فهي تنبني على اختلاف الأول عن أستاذه من جهة فهم طبيعة الصلة بين السؤال والجواب ، مما يعني اعتماده على /جادامير / ضدّاً على / جادامير / : " لقد أبرزتُ دائماً التحديد الفعّال للفهم الجمالي هناك حيث يقتضي هذا الفهم تحديداً سلبياً بالنسبة لـ/جادامير /. وينطبق ذلك (...) على بنية الفهم في وضعية قائمة على السؤال والجواب ، حيث منحتُ المتلقي حق وامتياز السؤال ، بينما يدّعي /جادامير / منح النص الكلاسيكي سلطة مساءلتنا والحديث إلينا بأشياء كما لو كانت مقولة لنا وحدنا "[٢٤].

٤. التمرس الجمالي

٤ – ١. ليس " التمرس الجمالي " أو " الخبرة الجمالية "

(L'expérience esthétique) مفهوماً محورياً في جمالية التلقي فحسب ، بل هو مقولة أساسية في جمالية الفن والأدب عموماً ، سواء تعلق الأمر بمحفل الإنتاج (أي المبدع) أو تعلق بمحفل الاستهلاك (أي المتلقي)، مادام أن تعريفه يكاد أن يكون واحداً في الحالتين. ولعل الأليقَ الاهتمامُ بتجربة المحفل الثاني ، ليس فقط لأن الشعرية المعاصرة " قتلت " المؤلف وبوّأت القارىء مكانته ، كما فعل / رولان بارط Roland Barthes/[٢٥]، بل كذلك وبالتخصيص لأن القارىء هو من "يحقق" النص. وعموماً ، يعني " التمرس الجمالي " في نظريات علم الجمال مختلف الإواليات النفسية والتخييلية المفترضة في سيرورة التواصل الأدبي والمسافة الجمالية ، تلك التي تجعل القراءة ، بما هي إعادةُ بناء استعارية يتمازج فيها اللعبُ واللذةُ ، تتخذ شكلاً تأويلياً . ولا يعني التأويل هنا مجرد تفكيك لشفرات النص ، بل استكشافاً وتنظيماً لبياضاته، أي لمناطق الظل فيه المكوّنة من إبهامات وإضمارات وإيحاءات هي ما يصنع كمونه الدلالي ، ويرقّي القارىء إلى منزلة الكاتب .

٤ – ٢. ويمثل تنظير / ياوس / للتمرس الجمالي بالنص قطيعة مع مدرسة فرانكفورت ، وذلك بحرصه على رد الاعتبار للمتعة الجمالية ضداً على إيديولوجية " السلبية " التي تؤمن بها هذه المدرسة . فهو يعتقد بأن " موقف المتعة التي يفترض الفنُّ إمكانياتها ويثيرها هو بالذات أساس الخبرة الجمالية . فلا يمكن بعدُ غضّ الطرف عن هذا الموقف ، وإنما ينبغي اتخاذه موضوعاً للتأمل النظري إذا كنا نريد اليوم الدفاع عن الوظيفة الاجتماعية للفن ضداً على خصومها " (ص ١٢٥). ولئن كان / ياوس / يهاجم هنا صراحة / ث. و. أدورنو Th. W. Adorno/، الذي يدين الخبرة الجمالية بما هي متعة تخدم " المصالح الخفية للطبقة الحاكمة " (ص ١٢٧)، فإنه في العمق يعترض كذلك على النظرية المادية لـ/ج. لوكاش G. Lukàcs/ الذي يفضل تجاهل مقياس المتعة ،

وبخاصة على نظرية / ب. بريخت B. Brecht / الذي ظل ، رغم احتفائه بالتلقي ، مرتاباً من علاقة " التماهي " التي تنعقد بين المتلقي والعرض المسرحي، مما دفعه إلى التنظير لسيرورة " التباعد " التي تكسر هذه العلاقة وتثير في المتلقي تأملات نقدية محررة .

٤ - ٢ - ١. ويمكن تحديد " التمرس الجمالي " بنص أدبي ما بكونه تلك العلاقة ، القائمة على مبدإ المتعة العفوي ، التي تنشأ لحظة التلقي بين الذات المتلقية والموضوع الجمالي . ولا يمثل هذا المفهوم إحدى مسلّمات جمالية التلقي فحسب ، بل يمثل أيضاً منطلقها وأفقها النظري : منطلقها لأن موضوعها هو تحليل الخبرة الجمالية للقارىء بالنصوص الأدبية . وأفقها لأن تحليل هذه الخبرة هو نفسه تمرس جمالي ، لاسيما حين يتعلق الأمر بمؤرخ أدبي راهن يسعى إلى إعادة بناء أفق نَصٍّ بعيد عنه في الزمان والمكان . هذا فضلاً عن أن المتعة الجمالية الحقيقية لا تشكل غاية بذاتها ، خلافاً لما يبدو ، وإنما هي - حتى وإن ظهرت بمظهر المعيش المنعزل في المعيش وعن المعيش - ذات قوة الوصل بين أفقين: أفق جمالي وأفق تاريخي ، مادامت وظيفتها الجوهرية هي تحرير المتلقي من إكراهات اليوميّ . فالتمرس الجمالي يمثل دائماً تحرراً من شيء وتحرراً من أجل شيء آخر في الآن نفسه . فهو يخلص الوعي التخييلي للذات ، المتفاعلة مع موضوعها الجمالي ، من الهموم والإرغامات الواقعية . وهو من ناحية أخرى يجعل ذلك الخلاص مدخلاً لتجربة أو تجارب جديدة. وهو ما يتحقق من خلال سيرورة ثلاثية الأبعاد: " أولها أن الوعي ، بصفته فاعلية منتجة ، يبني عالماً هو إبداعه الخاص ، وثانيها أن الوعي ، بصفته فاعلية متلقية ، يدرك إمكان تجديد إدراكه للعالم . وثالثها أن التأمل الجمالي يتبنى حكماً يلتمسه العمل، أو يتقمص روحَ معاييرِ فعلٍ يرسم هذا العملُ خطوطه الأولى التي

يتعين على المتلقي إتمامُ تحديدها ، وحينئذ تفضي التجربة الخاصة بالذات إلى التجربة المشتركة بين الذوات " (ص ١٣٠).

وتُطابق هذه السيرورة وظائفُ ثلاثٌ تترابط فيما بينها رغم استقلال بعضها عن البعض الآخر ، وهي :

– القدرة الإبداعية أو المهارة الشعرية (Poiesis).

– تجديد الموضوع الجمالي لطريقة إدراك الذات المتلقية للأشياء التي أفقدتها رتابةُ اليوميّ نسغها وعفويتها، وهو ما يسمح بردّ الاعتبار للمعرفة الحدسية ، أساس التمرس الجمالي ، التي تم تهميشها لفائدة المعرفة التصورية (Aiesthesis).

– تحرير التمرس الجمالي للذات المتلقية مما يرهنها باليومي، وإعداده لها ، بواسطة مبدإ التماهي الجمالي ، لتَحَمُّل أعباء معايير جديدة في السلوك الاجتماعي ، فضلاً عن استردادها لحريتها على صعيد الحكم الجمالي (Catharsis).

ولاشك في أن جمالية التلقي ، باتخاذها التمرس الجمالي موضوعاً للتأمل ومنطلقاً لكل فهم ممكن للعمل الأدبي ، قد فتحت آفاقاً جديدة للفكر النقدي والتأريخ الأدبي . ويهمنا الآن تحديد المعالم الأساسية للفضاء الإبستمولوجي الذي يكتنف مفهوم " التمرس الجمالي" هذا، كما تصوره / ياوس /، وهو بالإجمال يتراوح بين علم الجمال وعلم التأويل .

٤ – ٢ – ١. نظرةُ جمالية التلقي للتمرس الجمالي نقلة نوعية ثانية تنضاف إلى نقلة نوعية أولى هي تلك التي مثلتها جمالية كل من /م. دوفرين M. Dufrenne / و/ إينجاردن R. Ingarden /.

٤ – ٢ – ١ – ١. فقد عمل الأول على إعادة النظر في موضوع علم

الجمال ، حيث ألح على الوحدة بين طرفي التمرس الجمالي ، وهما "الموضوع الجمالي " و" الإدراك الجمالي "، وذلك رغم تمييزه بينهما لأسباب إجرائية على نحو ما يجعل تلك الوحدة قابلة للتحليل في هيئة علاقة " مقصود " بـ " قاصد ". وبذلك فقد أسهم في تخليص فكرة الجمال من مدلولها الجوهري الأفلاطوني، وجعل الجمالية تستعيض عن دراسة أنطولوجية العمل الأدبي بدراسة الممارسة الجمالية نفسها كما تتحقق في الواقع . ومن ثم ، فقد مهد / دوفرين / لإبدال جديد في تاريخ علم الجمال ستكرسه جمالية التلقي بإلحاحها على البعد الثلاثي للتمرس الجمالي ، المتمثل في الإنتاج والتلقي والتواصل[٢٦].

٤ - ٢ - ٢. أما / إينجاردن[٢٧]، فقد أمدّ جمالية التلقي بمفهومين محوريين ساعداها على تحديد سيرورة التمرس الجمالي ، وهما : "اللاتحديد (indétermination) والتحقيق (concrétisation).

ويقصد بـ " اللاتحديد " انطواء البنية النصية على بياضات أو فراغات هي بمثابة محفز أو محرك على التواصل بين الموضوع الجمالي (النص) والذات المتمرسة به جمالياً (القارىء). فالقارىء إزاء أفضية اللاتحديد ، هذه ، التي تحدث فيه حالة من التردد والارتباك ، يستنفر معرفته السياقية بمتواليات النص وكذا ذخيرته الثقافية من أجل تعبئتها ، أي جعلها دالة .

أما " التحقيق " (راجع : ٢ - ٢)، فيقصد به " تفعيل " القارىء لموضوع الإدراك الجمالي ، أي تجهيز النص بمعنى قابل للتجديد كلما تغيرت الشروط التاريخية والاجتماعية لإدراكه ، أي لتلقيه . فالنص ، بهذا التصور ، بنية افتراضية تنطوي على تحفيزات تتطلب استجابات .

٤ - ٢ - ٣. ويبدو أن أثر / جادامير / في تصور / ياوس / لمفهوم

"التمرس الجمالي " غير هيّن . ويعزى ذلك إلى أن علم التأويل لديه يقوم في قسمه الأكبر على تفسير مسألة الحقيقة بالاستناد إلى الخبرة الفنية ، حتى ليحلو للبعض أن يعتبر الهيرمينوطيقا موائمة على الصعيد الجمالي أكثر مما هي موائمة على الصعيد الفلسفي . لكن / ياوس / يعترض على هذا الاعتبار ، معتقداً بأن " ما تتطلبه هيرمينوطيقا / جادامير / من تطوير إنما يتعلق بمنطلقاتها الجمالية بالضبط "[٢٨]، وبأن هذه الثغرة الملاحَظة في تصوره للتمرس الجمالي هي بالذات ما شكّل منطلق تأمله في الموضوع . ومرجع ذلك إلى أن " استقلال التمرس الجمالي عند /هيدجير / حُكِمَ عليه بأن يظل استقلالاً ملتبساً ، وكذلك الشأن عند /جادامير / مادام أن مسألة الحقيقة ، التي يجعلها الفن حيز التطبيق ، تبقى ذات تفوق أونطولوجي على مسألة الخبرة التي يكتسبها الإنسان من علاقاته بالنشاط الجمالي الذي يولده الفن ، إنتاجاً أو تلقياً أو تواصلاً"[٢٩].

وبمقدار ما كانت نظرية / ياوس / حول الخبرة الجمالية تتبلور، كانت تنزاح عن تصور / جادامير / لها ، وإن كانت هذه النظرية في واقع الأمر تقدم أجوبة عن الأسئلة التي تركها هذا التصور معلقة ، بنهج استراتيجية شاملة تقوم على " تعريف الفهم الجمالي تعريفاً يُبرز فاعليته حيثما كان يقتضي عند / جادامير / تجريده منها "[٣٠]. وما من شك في أن الاختلاف هو الذي قاد / ياوس / إلى توجيه الانتقادات الآتية إلى أستاذه :

- فالتحديد الذي يعيّنه / جادامير / للتمرس الجمالي لا يفي بإيضاح الخاصية الجمالية الصرفة . ذلك أن هذا التمرس يشترك مع التمرس الأصيل (أي غير الجمالي) في خاصيتين : أولاهما أن التمرس في الحالتين لا يمكنه أن يصل إلى معرفة حاسمة ، والثانية أن عليه أن يتسع ليشمل تجربة الذات .

– كما أن التجربة الجمالية التي يولّدها الفن تبقى عنده محصوره في العلاقة بين العمل الفني والوعي المعرفي المجردة من الفاعلية . فإذا كان المفروض في الذات ، عند / جادامير /، أن " تخوض في التجربة التي تُغيّر من يخوض فيها "، فإن مجال ذلك لا يجاوز إطار العمل الفني ونطاق ما يدوم ويبقى ، أي حقيقته .

– وعليه ، فإن / جادامير / لا يقرّ بإمكانية اكتساب التمرس بالفن قيمته من " الأنا " الذي يسمح لهذا التمرس بأن يمدّ جسراً نحو "الأنت " الغريب في شكل تمرّسٍ بالذات (expérience de soi) متمرسةً بالآخر (expérience d´autrui).

– وبقدر ما تبئر هيرمينوطيقا / جادامير / الفلسفيةُ اهتمامها على الفهم الحواري للذات في الموضوع، فهي تهمل بعداً آخر ينبع من المصدر نفسه ، ألا وهو فهم الآخر في غيريته . وهذا البعد المهمل هو ما ستأخذه هيرمينوطيقا / ياوس / الأدبيةُ على عاتقها ، وذلك بتوسلها ، من أجل فتح الأفق الغريب لعالم الآخر ، بالسؤال : كيف ؟ لا بالسؤال : ماذا ؟ وفي هذا الصدد ، يقول / ياوس / : " إن التمرس الجمالي ، الذي يغيّر من يقوم به ، ليس فقط تمرساً بحقيقة يجعلها الفنُّ حيز التطبيق ، وإنما هو أيضاً – وبالنسبة إليّ أساساً – تجربة فهم الخاصية الغريبةِ للنص بما هو طريقةٌ أخرى للوجود (...)، وإمكانٌ يتيح للإنسان أن يكون غيرَه "(٣١).

ورغم هذا الاختلاف بين / ياوس / و/ كادامير / حول مفهوم التمرس الجمالي ، فإن بينهما وجوه اتفاق نستعير من / ياوس / نفسه تحديده لها بقوله : " لولا النقد الذي وجهه / جادامير / للنزعة التاريخية، ولولا نظريته حول الخاصية التاريخية وآفاق التجربة التي

تُبَنْينُ الوعي، ولولا مبدأ تاريخ الآثار الذي صاغه (والذي مفاده أن الإنسان لا يستطيع فهم حدث إلا في ضوء نتائجه ، ومن ثم لا يسعه فهم العمل الفني إلا بتحديد أثره)، ولولا تجديده للثالوث التأويلي المؤلّف من الفهم والتفسير والتطبيق ، ولولا أطروحته حول حوارية كل فهم (موضوعه الخطاب الأجنبي أو البعيد في الزمن) - لولا كل هذا ما كان بالإمكان تصور المهمة التي نذرتُ لها نفسي ، وهي أن أتساءل عن آثار التمرس الجمالي ، تاركاً سؤال الحقيقة معلّقاً ، هذه المهمة التي جعلها الفهم ممكنة ولمّا يتمّ التأملُ التاريخي ولا المَفْهَمَةُ الفلسفية "[٣٢].

* * *

خلاصة

لعل من أبرز النتائج التي يمكن استخلاصها من هذا التأصيل المفهومي لجمالية التلقي أن استعارة / ياوس / من بعض النظريات لمفاهيم إجرائية ومن بعض المناهج لأساليب تحليلية لا تعني دائماً تبنّيه المحايد لهذه المفاهيم في حرفيتها وترداده الأمين لهذه الأساليب في خصوصيتها . فهو كثيراً ما يطوّرها لتكون مناسبة لنسقه الفكري ويطوّعها لتصبح خادمة لبرنامجه النقدي . مما يجعل جمالية التلقي منبنية على أسس فلسفية متينة ومحققة مع ذلك لفرادة تميزها عن باقي المساعي المعاصرة الرامية إلى تجديد طرائق مقاربة الظاهرة الأدبية . بل إن / ياوس / غالباً ما اصطبغت كتاباته البرنامجية بنزوع سجالي صريح يتمثل في مجادلته لبعض الفلاسفة والنقاد واعتراضه على تصوراتهم. فهو في آن واحد لا يريد لمشروعه أن يكون واجهة تتباهى باستعراض النظريات والمناهج السابقة ولا أن يدّعي لنفسه الانطلاق من

الصفر . إن هذا المنظّر للتلقي يبدأ أولاً ودائماً بتلقي نظريات الآخرين. ولعل هذا يغري بالقول مع / جون ستاروبانسكي /: " إن اللذة التي استشعرتها والفائدة التي اجتنيتها من قراءة أعمال / ياوس / متعلقتان إلى حد كبير بهذا الانفتاح على الحوار (الذي يبلغ أحياناً حل الجدال) وبهذا الحرص على عدم إغفال ما يجب الاهتمام به وبهذه الجرأة على الحسم والقرار والجسارة على رفض كل انتقائية مريحة وعلى اتخاذ المواقف المناسبة حين تعلن المشكلات الجديدة والحلول الجديدة عن كونها مثمرة . زد على هذا أن / ياوس / لاينفك ينقّح نظريته بل ويتجاوزها على مر الأعوام " (ص ٨).

الهوامش

١) انظر مقدمة " جون ستاروبانسكي Jean Starobinski " الهامة للترجمة الفرنسية لكتاب "ياوس " المعنونة بـ " Pour une esthétique de la réception ". وقد ترجمه عن الألمانية " كلود مايّار Claiude Maillard "، باريس ، منشورات Gallimard ، ١٩٧٨ ، ص ١٤ .

٢) أهم هذه الكتابات متضمن في مؤلفه السابق ذكره . ونظراً لاعتمادنا القاصر عليها وحدها ، فسنكتفي من الآن فصاعداً بتذييل النصوص المستشهد بها من هذا المؤلف بأرقام الصفحات المحال عليها موضوعةً بين قوسين .

٣) لابد من الإشارة هنا إلى أن / ياوس / لا يصرح دائماً بالأصول المعرفية التي استلهم منها جهازه المفهومي . وأفترض أن لموقفه هذا سببين : أولهما أن نظريته سليلة طبيعية ومنطقية للفكر الالماني خاصة (الهيرمينوطيقا والفينومينولوجيا)، مما يجعل مفاهيمهما معرّفة بذاتها ، أي من داخل التقليد الذي تندرج فيه ، ومن ثم تستغني عن التحديدات والشروح الموسوعية . وثانيهما أن القارىء – وهو حتماً قارىء عارف وخبير – على دراسة وإلمام تامّ بالمصادر التي استوحى منها مفاهيمه ، مما يغنيه عن تأصيلها . وفي كلتا الحالتين ، لا مناص من الاعتراف بأن محاولتنا وصل هذه المفاهيم بأسسها الإبستمولوجية لن تكون يسيرة ، لأن هذا الإجراء يقتضي الرجوع إلى المظانّ الألمانية ، وهو ما يتعذر علينا لجهلنا للغة الألمانية ، بحيث سنعتمد في تأصيلها على بعض الترجمات الفرنسية .

• انظر الملحوظة بالهامش ٢ .

4) Jean-Paul Sartre : "Qu´est-ce que la littérature ? ", Situations ll, Gallimard, Paris, 1948, p. 91.

5) idem, p. 94.

6) Gaetan Picon : "Introduction à une esthétique de la littérature ", Gallimard, Paris, 1953, p. 34.

7) Arthur Nisin : " La Littérature et le lecteur ", éditions universitaires, Paris, 1959,p. 57.

8) Voir Hans Robert Jauss : "Pour une herméneutique littéraire", traduction francaise, Gallimard, paris, 1988.

• أي جعل الشيء راهنا أو آنياً .

9) D´aprés Jauss : "L´usage de la fiction en histoire", in. Le Débat, n : 54, Mars-Avril 1988.

10) D´aprés Jauss, in. "pour une esthétique de la réception", op. Cit, p. 118 – 199.

11) idem, p. 119.

12) Wolfgang iser. "L´Acte de lecture", ed, Pierre Mordaga, Bruxelles, 1976, p. 48.

13) "Pour une herméneurique littéraire", op. Cit; p. 25 – 26.

14) idem, p. 26.

15) Ed. Husserl : "Idées directrices pour une phénoménologie", traduction française, Gallimard, paris, 1950, p. 280.

16) idem, p. 278.

17) idem, p. 278.

18) Gadamer : "Vétité et méthode", traduction française, seuil, 1976, p. 209.

19) idem, p. 209.

20) idem, p. 212.

21) idem, p. 217.

22) idem, p. 219.

23) idem, p. 219.

24) Hans Robert jauss : Réponse à Claude Piché.

(ملحوظة : الإحالة هنا على دراسة مترجمة إلىّ الفرنسية أرسلها إليّ المؤلف دون إشارة منـــها إلى المجلة التي نشرت فيها وإلى تاريخ ذلك).

25) Roland Barthes : " La mort de l´auteur", in. Le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984. P. 61 – 67.

26) Voir. Mikel Dufrenne : "Phénoménologie de l´expérience esthétique", Paris, P.U.F, 1953 (2 vol).

27) Voir : "Roman Ingarden : L´oeuvre d´art littéraire", Lausanne, L´Age d´Home, 1983, (Première édition allemande 1931).

28) Jauss : Réponse à Claude Piché, op. Cit.

29) idem.

30) idem.

31) idem.

32) idem.

* * *

جماليات بنية الشكل الروائي

في «الزيني بركات»

بو شوشة بن جمعة

ينتسب نصّ " الزيني بركات " لجمال الغيطاني(*) شكلاً إلى تقنيات الرواية الجديدة من حيث نظام الأحداث وأساليب السرد ومواقع الرواة وذلك دون اعتبار ما أفصح عنه مؤلّفه في أكثر من حوار من معطيات تتّصل بخلفيات كتابته له ومرجعيات تشكيله لعالم متنه الحكائي وأنساق خطابه السردي ومقاصده الظاهرة والمضمرة من إنشائه في مرحلة تاريخية دقيقة من تاريخ مصر الحديث والمعاصر . فإنّ ما ورد في كلّ أحاديثه عن عمله الروائي هذا – على أهميته . لا يمكن اعتباره إلاّ بالقدر الذي يجوّزه النصّ ، وذلك لأن رأي المؤلف في عمله الإبداعي إن هو إلاّ رأي من جملة ما يصدر في شأنه من آراء ونتيجة من مواقف تتآلف وتتخالف في آن، معبّرة عن جدلية الممارسة النقدية في غنى مقارباتها وما تتميّز به من تنوع الرؤى وثراء المذاهب الفنية التي تنتمي إليها . فالمرجع الأخير لمعرفة جماليات النص الأدبي أيّا كان النوع الذي ينتمي إليه – وهنا النوع الروائي – هو النص ذاته .

وبناء على كل ما تقدم فإنّ مذهبنا في تحليل جماليات بنية الشكل الروائي في " الزيني بركات "، سيكون بمنأى عن نوايا جمال الغيطاني السابقة للتأليف وتعاليقه اللاحقة له . ثم إنّه ليس في تصوّرنا أن نجرّد من نصّ الزيني بركات بنية روائية مطلقة ولا أن نستنبط منها قوانين السرد وإنما مقصدنا تحليل علامات دالة في شكله ، من حيث تمثيلها مدخلاً من المداخل المحتملة إلى مداليله ، أو من حيث هي سبيل إلى تحسّس بُعدٍ من أبعاد تلك المداليل وهو البعد الشكلي .

١. " الزيني بركات " وحداثة بنية الشكل الخارجي

قسّم الكاتب جمال الغيطاني روايته إلى سبعة سرادقات ، يحمل بعضها عنواناً يشي بمضمونه أو يفصح عن متنه الحكائي . فعنوان السرادقات الأوّل يدلّ على تحوّل السلطة من علي بن أبي الجود إلى الزيني بركات ، بينما يشي عنوان السرادق الثاني إلى ما سيحالف الزيني من توفيق من خلال صيغة " شروق نجم الزيني بركات ، وثبات أمره ، وطلوع سعده ، واتساع حظّه ". ثم يختفي اسم الزيني من السرادق الثالث الذي يقوم على ذكر وقائع حبس علي بن أبي الجود ، في حين ترد السرادقات الرابع والخامس خاليين من العناوين التي تعود في السرادقين السادس والسابع ، حيث نجد إشارة إلى قرية كوم الجارح موطن الشيخ أبي السعود .

وتتفاوت السرادقات السبعة فيما بينها من حيث الطول والقصر . فبينما تشغل الثلاثة الأولى منها ١٦٠ صفحة من الرواية ، لا تمتدّ الأربعة الباقية إلاّ على مدى ٨٠ صفحة .

ويتكوّن كل سرادق من عدد من المقاطع السردية ، أهمها تلك التي تحمل اسم شخصية من شخصيات الرواية ، ويتصدّرها سعيد الجهيني الذي يتكرّر اسمه في تسعة منها ، فزكرياء بن راضي في خمسة وأخيراً عمرو بن العدوي في ثلاثة فحسب . ولا وجود لمقاطع سردية يسبقها اسم الزيني بركات إلاّ في القليل النادر ثمّ في بعض المقاطع الأخرى موسومة بالتواريخ وأخرى مقترنة بالمكان .

وتعد هذه البنية العامة التي أخضع إليها جمال الغيطاني الشكل الخارجي لروايته " الزيني بركات "، مظهراً من مظاهر حداثتها في

مستوى الشكل الذي يبقى مستحدثاً في الرواية العربية التي كانت تقسم في شكلها العام الخارجي إلى أرقام أو فصول .

٢. بنية الفضاء : القاهرة المدار ، ومصر المدى ، انغلاق المكان ، دائرية النصّ

تتميز رواية " الزيني بركات " بوحدة الفضاء الذي تدور بين أماكن قراره وانتقاله ، الاختيارية منها والإجبارية ، الأحداث وتتحرك بين أرجائه الشخصيات . فالقاهرة هي الفضاء / المدار في هذه الرواية: بيوتاً وشوارع وأحياء ومعالم تاريخية وتراثية ، بينما نجد مصر البلد هي المدى ، من خلال حضور قرية كوم الجارح بالصعيد. تنفتح الرواية على فضاء القاهرة الذي ينقل مناخاته الغائمة ، المترقّبة والمتوجّسة الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي ، وتنغلق عن ذات الفضاء الذي يبعث على الضيق ويثير الخوف ويولّد التوتر والتأزّم . وبذلك تسهم بنية الانغلاق في تحديد دلالات الفضاء . ثم إن هذا الفضاء يتحاور فيه *التاريخي* : العهد المملوكي : قاهرة المماليك . *والحديث* : القاهرة الناصرية في الستينات من القرن الماضي . والانغلاق سمة مشتركة بين كلّ الفضاءات التي ترسمها الرواية ، والتي وإن أوحى بعضها بالانفتاح كالشوارع والمقاهي والحواري . إلا أنها فضاءات سجنية تمارس فيها أشكال من القهر المادي والمعنوي ، ممّا يجعل انغلاق الفضاء في تعدّده وتنوّعه يوحي بالأزمة في مستويات : الذات والمجتمع والإنسان ، ويعطي للرواية شكلاً دائرياً ، حيث تنفتح الرواية على القاهرة لتنغلق عليها ، فتكرّس قتامة المكان وتشظّي إرادة الإنسان .

٣. بنية الشخصيات : تداخل الوظائف ، تباين المصائر

تجدر الإشارة في البدء أن جمال الغيطاني لا يقدّم في روايته

شخصيات جاهزة بل يعرض شخصيات مشروعاً يتكامل وعيها ومن ثـمّ دورها عبر مسار الرواية ومسالكها ومن خلال ما ينشئه النسيج الحكائي من علاقات بينها تتراوح بين الألفة والتنافر ولا تستقرّ على حال ، إنما هي في صيرورة بحكم تطوّر الوعي وتناميه لـدى كـل منـها . وهـي شخصيات تتميّز ببنيتها المنفتحة منذ فاتحة الرواية وعبر مسارها قبـل أن يتحوّل ذلك الانفتاح إلى انغلاق في النهاية بحكم ما يشهده كل منـها من مصير معلوم يحمل إيقاع الفاجعة والمأساة بعد أن تكون قد قامت في الرواية بدور أو بأدوار معلومة. وهو ما يبين عن دقّة هندسة الغيطـاني لنصّه الروائي ، حيث لم يترك أي عنصر من عناصر بنائه للمصادفـة ، ممّا يوفّر سمة الإقناع لشخصياته .

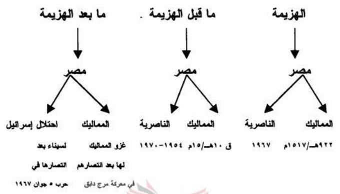
كل ذلك يعكس بعض رواسب الرواية العربيـة التقليديـة التـي تجعل الراوي الكاتب ، العالم ... ، والذي يمنـح الشـخصيات حضـوراً ويحدّد لها المسار قبل أن يختار لها المصير الذي يراه ملائماً لـها فـي النهاية . وهذا النوع من الرواة آخذ في الانحسار في الروايـة العربيـة المعاصرة .

٤. بنية الأحداث والتاريخ : عود على بدء

تعدّ البنية الحديثة من علامات الاصطناع في العمـل السـردي قصّة كان أم رواية ، ذلك أنّ القاصّ ، والروائي ، يخالف المؤلـف فـي نسق إيراد الفعل القصصي ، أو الروائي ، فلا يتم تقديم الأحـداث وفـق النسق الزمني الحقيقي الأفقي والذي يجعل منها تاريخاً ما ، ولكن تـرد تلك الأحداث وفق تصوّر آخر يعرضها فيه الكاتب على القارىء .

تخضع رواية " الزيني بركات "، من حيـث تركيبـها الحدثـي

للنموذج الثلاثي الكلاسيكي ، والذي يجسّمه الرسم التالي :



ويمكن أن نتصوّر ترابط الأحداث في الرواية على نحو آخر :

١. هزيمة مصر المملوكية تتجدّد مع مصر الستينات .

٢. أسباب هزيمة مصر المملوكية ماضياً ومصر الناصرية في الستينات تكاد تكون ذات الأسباب وإن تباعدت الأزمنة .

٣. مخلّفات الهزيمة وما كان لها من آثار في النفوس : الذات الكاتبة – الشعب المصري – الأمّة العربية – وفي النصوص الروائية التي أطلق عليها النقاد تسمية : أدب الستينات / أو أدب النكبة .

٥. أنساق الزمن السردي

تنتمي وقائع الرواية إذن إلى ثلاث فترات زمنية :

أ. الهزيمة ⟵ الزمن الأوّل .

ب. ما قبل الهزيمة ⟵ الزمن الثاني .

ج. ما بعد الهزيمة ←—— الزمن الثالث .

يمكن أن نرمز إلى هذه الأزمنة الثلاثة بـ (أ) و(ب) و(ج) .

(أ) ← يقترن الزمن الأوّل بسنة ٩٢٢هـ/١٥١٧م : تاريخ هزيمة مصر على يد العثمانيين في معركة مرج دابق ، بينما يقترن حاضراً بهزيمتها أمام إسرائيل في حرب الأيّام الستّة عام ١٩٦٧ . ويقوم بسرد وقائع هذا الزمن ساردان هما الرحّالة البندقي فياسكونتي جانتي والسارد / الكاتب .

(ب)← يبدأ الزمن الثاني من عام ٩١٢هـ/١٥٠٧م ويتواصل إلى حدود يوم ١٥ شعبان من عام ٩٢٢هـ/١٥١٧م . وهو يصوّر مجمل الأحداث التي وقعت في عهد السلطان قنصوه الغوري الذي يحكم مماليك مصر ، ويقف عند هزيمة مصر على يد العثمانيين . فيكون هذا الزمن قد امتد لفترة ١٠ سنوات ، لكنّ الكاتب لا يتوقف عند كل تلك السنوات بل يعمد إلى التركيز على البعض منها مقابل تغييب البعض الآخر بحكم خلوّ هذا الآخر من الأحداث المهمة فيما نعتقد . فهو يتوقّف عند الوقائع التي جدّت في أيام ٨ و١٥ و١٧ شوال و١٧ و٧ ذي القعدة من ٩١٢هـ/١٥٠٧م . وأحداث أوّل محرم من عام ٩١٣هـ/١٥٠٨م . ورجب من عام ٩١٤هـ/١٥٠٩م وذو القعدة من عام ٩٢٠هـ/١٥١٥م وجمادى الأولى و١٥ شعبان من عام ٩٢٢هـ/١٥١٥م . وهكذا فإنّه يسقط أعوام ٩١٥هـ/١٥١٠ ، و٩١٦هـ/١٥١١م ، و٩١٧هـ/١٥١٢م ، و٩١٨هـ/١٥١٣م ، و٩١٩هـ/١٥١٤م ، و٩٢١هـ/١٥١٦م . وهي سنوات لعلّها تشير إلى استقرار الأوضاع واستتباب الأمن في مصر المماليك – ظاهرياً على الأقل – ثمّ تتلاحق الأحداث إثرها ، قبل أن تدرك نهايتها المتمثلة في هزيمة مصر المماليك أمام العثمانيين الذين دخلوها وعاثوا فيها فساداً .

(ج) ← يقترن الزمن الثالث بالفترة التي أعقبت هزيمة مصر على يد العثمانيين، ومصر الستينات / الناصرية على يد الإسرائيليين . وما خلّفته هذه الهزيمة في النفوس من سيء الوقع . ويؤسس لهذا الزمن وجود عام ٩٢٣هـ/١٥١٨م ، الذي يقترن بدخول العثمانيين القاهرة .

فالزمن الأوّل (أ) وهو زمن الهزيمة ، والثاني (ب) ، وهو زمن ما قبل الهزيمة ، ماضيان بالنسبة إلى الزمن الثالث (ج) ، وهو زمن ما بعد الهزيمة ، والذي يتواصل في الزمن الحاضر ، وهو الزمن الذي يشكّل زمن السرد الرئيسي وهو الحاضر ... :

- حاضر الكتابة : ١٩٧٠ - ١٩٧١ .
- حاضر القراءة : سنة ٢٠٠٠ .

فالأحداث المروية ترجع في مداها البعيد إلى مطلع القرن ١٥هـ/١٦م ، حيث هزمت مصر المملوكية على يد العثمانيين ، وفي مداها البعيد إلى الستينات (الحكم الناصري) ومطلع السبعينات غداة وفاة عبدالناصر ، وهي الفترة التي اقترنت بالقهر قبل أن تشهد الهزيمة عام ١٦٧ أمام إسرائيل .

كلّ هذا يجعل أحداث رواية " الزيني بركات " تستغرق مرحلتين من واقع مصر الحديث أولاها مرحلة المماليك وثانيتها المرحلة الناصرية، وإن جاءت هذه المرحلة الثانية مُضمرةً لا معلنة ، يُرمز إليها ولا يعلن عنها ، يلمّح إليها ولا يصرّح بها . وتكون بنية الزمن دائرية، حيث تعرض فاتحة الرواية مناخات الهزيمة وكذلك نهايتها . ومن ثمّ تتماثل بنية الزمن مع بنية الفضاء للدلالة على تدمير إرادة الإنسان وتمكّن الإحساس بالقهر وضيق السجن منه . فالرواية تنفتح على

النهاية قبل أن تنغلق عليها ، ممّا يكسّر الخط الأفقي للزمن من خلال تداخل الزمنين الحاضر والماضي وتراوحهما ، وهو ما يمثل مظهر حداثة يجعل من رواية " الزيني بركات "، نصّاً حداثياً ينتمي إلى تيار جديد في الكتابة الروائية العربية هو " الرواية الجديدة " أو "رواية الواقعية الجديدة ". وهو نمط أفرزته ظروف موضوعية متأزّمة وسمت واقع مصر الستينات ومطلع السبعينات وأثّرت بعمق في جيل مثقفي تلك الفترة من الأدباء الشبان وحفزتهم على البحث عن أشكال فنية جديدة في الكتابة تكون قادرة على استيعاب إشكاليات تلك المرحلة وتحدّياتها .

وهذا الشكل الدائري لبنية الزمن المنغلق في الرواية التي تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها ، يُوحي بالإستمرار : استمرار الماضي في الحاضر وبالتكرار : التاريخ البعيد : مصر المملوكية، يعيد نفسه حديثاً : مصر الناصرية ، وذلك بالرغم من توفّر الرواية على نهاية معلومة لها .

٦. صيغ السرد

إن صيغ السرد في رواية " الزيني بركات " – توافق – أو تكاد – أقسام الزمن الثلاثة . فالزمن الأوّل (أ)، يستقلّ – أو يكاد – عن الزمن الثاني (ب)، وهذا الأخير يستقلّ – هو الآخر – أو يكاد – عن الزمنين (أ) و(ج)، بينما يستقلّ الزمن الثالث (ج)- أو يكاد – عن الزمنين (أ) و(ب). وهكذا فإنّ الأزمنة الثلاثة موزّعة على مقاطع سردية متّحدة ومختلفة رواية حيث يتولّى السرد فيها راويتان هما الرحّالة والسارد / المؤلّف .

وتثبت صياغة الأحداث – على هذا النحو – شكلياً أهمية فترة ما قبل الهزيمة : الزمن الثاني (ب)، ثم فترة الهزيمة : الزمن الأوّل(أ) وما بعدها أي الزمن الثالث (ج). وهي تمثّل حاضر المعاناة .

وقد ورد كلّ مقطع من المقاطع السردية التي يمثّلها كـلّ زمـن مجزّأً إلى عدد من الوحدات السردية تبرز أهميّة فترتي الهزيمـة ومـا قبلها خاصّة .

فالمقطع (أ) وهو المقطع الأول الذي يقترن بالهزيمة ، به تفتـح الرواية وتختم في آن . يبدأ بوصف الرحّالة الإيطالي لمشاهداته للقاهرة، وهي ترقب خبر الهزيمة التي حلّت دون أن يتمّ الإعلان عنـهـا . وهـي هزيمة المماليك ماضياً وهزيمة مصر الناصرية في حرب ١٩٦٧ حاضراً. ثمّ يختم بوصف ذات الرحّالة الإيطالي للقاهرة وقد حلّت بـهـا الهزيمـة ودخلها العثمانيون .فهذا المقطع السردي يشدّ الرواية من طرفيـها الأوّل والأخير فيكوّن تبعاً لتلك القصة الإطار .

أما المقطع (ب) وهو المقطع الثاني فيقوم على رسم فترة ما قبل الهزيمة وما سادها من مناخات رعب وقهر واستلاب لـلإرادة الفرديـة والجماعية . وهي الممارسات التي طبعت العهدين المملوكي والنـاصري لمصر . وهو يشغل الحيّز الأكبر من الرواية إذ في ضوئه تفهم الأسـباب التي أدّت إلى الهزيمة وأسهمت مباشرة في حدوثها .

بقي المقطع (ج) وهو المقطع الثالث والأخير فإنّه يركّـز علـى رسم فترة ما بعد الهزيمة وما كان لها من أثر أليم في النفوس . وهـي الهزيمة التي لم تكن متوقّعة من المؤلّف وجيلـه ، والشـعب المصـري والأمّة العربية على حدّ سواء .

وقد وردت الوحدات السردية على اختلاف المقاطع التي ترجـع إليها في الأقسام السبعة التي تمثّلها السرادقات، بنسب متفاوتة لا يمكـن تفصيلها ، فضلاً عن تباين حجمها . غير أنّ ما يمكن أن يلاحظ هـو أنّ الماضي يثقل على الحاضر ويلحّ على سيرورة الرواية . فالسرد مبنـي

على مبدأ التقطّع والتراوح المستمرّ بين الأزمنة الثلاثة ، وبين الخطاب غير المباشر والخطاب المباشر ، وبين النظر في الخارج والنظر من الداخل . كلّ ذلك بحكم حداثة طريقة السرد الذي ورد بلسان المتكلّم ، ويقوم به راويان معلومان هما الرحّالة البندقي والسارد المؤلّف وهو الغيطاني نفسه . ويتوجّهان بهذا السرد إلى مخاطَب معيّن هو القارىء .

أمّا الزمن فهو المضارع عادة إلاّ ما تعلّق بالرجوعات إلى الوراء . والأسلوب مباشر شبيه بلغة الباطن من خلال توظيفه للمدوّنات والمذكّرات والشهادات . فيجيء الكلام في الحاضر – أغلب الأحيان – في شكل جمل فعلية في المضارع ، وجمل إسمية تصف أحياناً أو تكاشف أو تجادل وتستفهم .

إن الانغلاق يَسِم بنية الشكل الروائي في " الزيني بركات " ومختلف عناصرها التي تسهم في تشكيل عالم هذه الرواية من فضاءات وشخصيات وأحداث . وهو انغلاق جعل الشكل يكون دائرياً تلتقي فيه البداية والنهاية ، المنطلق بالمنتهي ، ثم إنّ الشكل بما يقوم عليه من تداخل الأزمنة ووجهات النظر إلى الأحداث ليس مجانياً بل يستجيب لمقتضيات الموضوع : معاناة جمال الغيطاني لآثار تاريخ مصر المملوكية والناصرية في حاضره، وهو تاريخ الهزيمةُ ماضياً وحاضراً. ثمّ إنّ حداثة الشكل في هذه الرواية تتجلّى في صياغتها الفنية المبتكرة وفي مذهب كتابتها الذي يتميّز ببعدين : واقعي ورمزي ، يتجسّدان في توظيف الغيطاني للشكل التاريخي في الكتابة الروائية .

الهامش

(*) جمال الغيطاني : الزيني بركات ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ١٩٩٧ .

* * *

تنويه

* نشر بالعدد "34" من علامات بدءاً من ص "214"، موضوعاً بعنوان : " نظرية التناص" بقلم الأستاذ - المختار حسني -.

وحقيقة البحث .. أنه ترجمة مقال - لبيير مارك دوبيازي - بالعنوان نفسه الذي نشر.

لذا .. لزم التنبيه.

" علامات "

فهرس المجلد التاسع

* * *